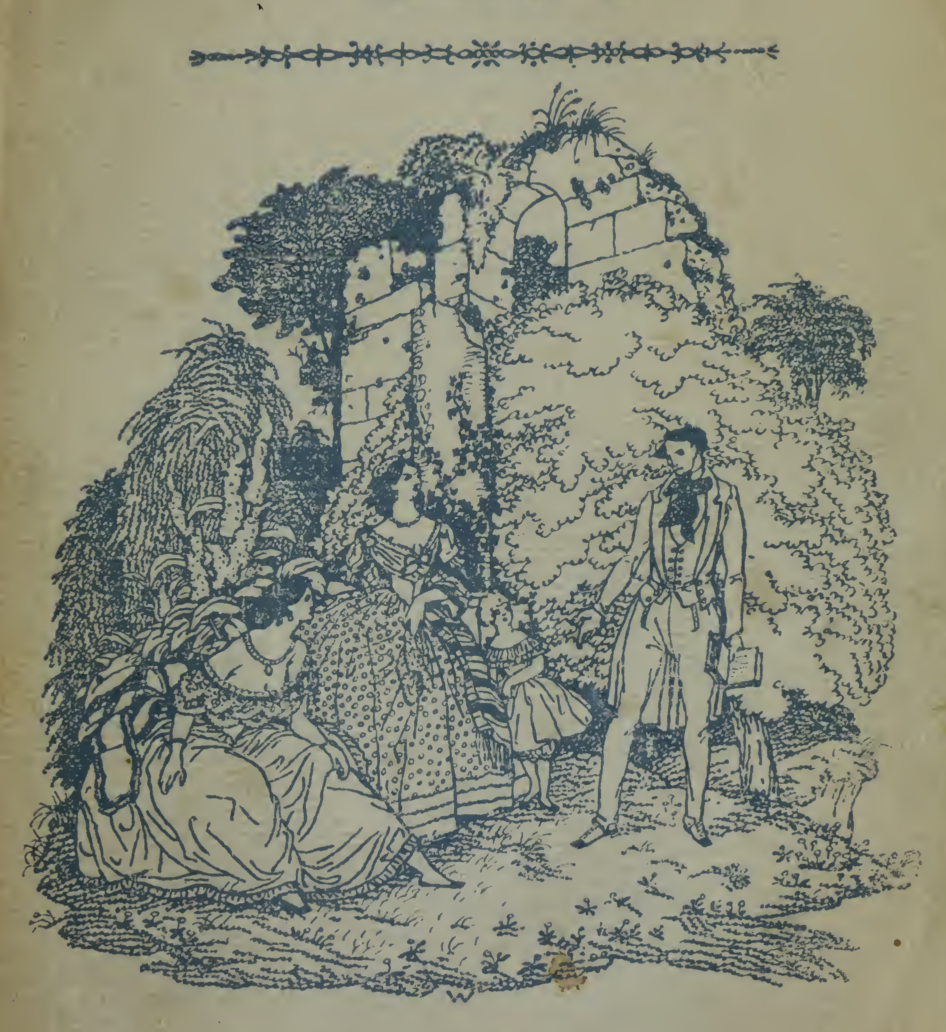
BRUNO CASSIRER VERLAG



1898 ····· KATALOG ····· 1908



ALI BABA, ILLUSTRIERT VON MAX SLEVOGT

Etwas Originelles und Gutes zu sehen, macht immer Freude, am meisten, wenn man ihm auf einem Gebiet begegnet, wo man es nicht erwartet hat. Solch ein Gebiet ist die Märchenillustration. Trotz des Aufschwungs, den die Illustration im allgemeinen in Deutschland genommen, liegt die der Märchenbücher recht im argen. Die Künstler, die sich damit beschäftigen, variieren nur Vollbilder: bald Schwind und Richter, bald Dürer und Thoma; als ob alle Möglichkeiten in der Richtung des Innigen, Naiven und Kindlichen lägen. Und doch beruht der Reiz des Märchens noch auf ganz anderen Eigenschaften. So etwa, wenn es uns in fremde Länder führt und Vorstellungen von einer schon in Wirklichkeit phantastischen Welt erweckt, oder wenn das Abenteuerliche mitspricht. In solchen Fällen ist die Sache mit dem Gemütvollen allein nicht erledigt. Dann muß des Künstlers Phantasie eine

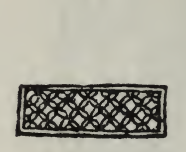
Schatzkammer sein, in der es von seltsamen Erscheinungen wimmelt, die gefüllt ist mit all der fremdartigen Pracht und dem unerhörten Reichtum, mit all dem Glanz und den schillernden Farben, die das Märchen verlangt und durch die es fesselt. Einem Künstler, der nach dieser Seite etwas nennenswert Gutes geleistet hätte, gab es bisher in Deutschland nicht. Aber nun haben wir ihn, und es ist kein Geringerer als Max Slevogt. Der vielgenannte und ausgezeichnete Berliner Maler hat „Ali Baba und die vierzig Räuber“ aus „1001 Nacht“ illustriert und die deutsche Kunst damit um ein höchst eigenartiges und vorzügliches Werk bereichert.

Vor allem ist es Slevogt gelungen, eine neue und, was mehr ist, eine sinngemäße Form für die künstlerische Behandlung des orientalischen Märchens zu finden. Zunächst fehlt das Unangenehm-Materielle, was die meisten Illustrationen von Märchen zu einem Gegensatz zu diesen, anstatt zu einer Begleitung macht. Sodann hat Slevogt in glücklichster Weise den improvisierenden Ton getroffen, der die Märchen der Scheherazade so wirken läßt, als wären sie erst im Augenblick des Erzählens erfunden. Ferner ist der Ausdruck des Abenteuerlichen, des Geheimnisvollen und des Ungeheuerlichen künstlerisch vollkommen erreicht und dennoch der Phantasie des Lesers der nötige Spielraum gelassen. Slevogt geht von der richtigen Empfindung aus, daß es Märchenhafteres nicht gibt als die Wirklichkeit, und bleibt, indem er deren Boden nicht verläßt, der Räubergeschichte, die im Grunde eine Verherrlichung der natürlichen Klugheit des Weibes ist, keine Nuance schuldig. Bald sind sie mit spitzer Feder in krausen Linien, bald mit dem Pinsel in starken Umrissen gezeichnet, bald mit Tinte, bald mit farbiger Tusche; immer aber mit Rücksicht auf malerische, d. h. auf Licht- und Schattenwirkung. Sie stellen durch diese Wirkung etwas ganz Neues in der deutschen Buchillustration dar. Dazu kommen dann noch der sehr persönliche Humor Slevogts und seine Vorliebe für starke Bewegungen und merkwürdige Situationen. Die Flucht Ali Babas auf den Baum bei der Höhle Sesam, die lasttragenden, von ihrem Hauptmann beobachteten Räuber, die Ölkocherei Morgianes, ihr Tanz vor dem verkleideten Anführer der Räuber und dessen Ermordung boten ihm neben vielen anderen Szenen vortreffliche Ge-



Max Slevogt, Ali Baba

legenheit, höchst charaktervolle Schilderungen orientalischen Wesens zu geben. Dieses Märchenbuch gehört zu den künstlerischen Produktionen der Gegenwart, von denen man Kenntnis nehmen muß, wenn man sich für dergleichen überhaupt interessiert. Kinder werden es mit anderen Augen ansehen als Erwachsene, aber gewiß nicht weniger gefesselt werden, weil Slevogt in seinen Bildern alles bringt, worauf der Reiz dieses Märchens auf die kindliche Einbildungskraft beruht. Die Reproduktionen sind brillant, und der Preis des hübsch ausgestatteten Buches mit seinen fünfzig Abbildungen darf als erfreulich billig bezeichnet werden. *Hans Rosenhagen.*





AUS MAXIM GORKIS ERZÄHLUNGEN, DER STURMVOGEL

Über der grauen Ebene des Meeres jagt der Wind die Wolken zuhauf. Zwischen Wolken und Meer schießt stolz der Sturmvogel dahin, einem schwarzen Blitze vergleichbar.

Bald die Wogen mit dem Fittich streifend, bald pfeilgeschwind zu den Wolken emporschwebend, schreit er hell auf — und die Wolken hören die Freude in dem kühnen Schrei des Vogels.

Aus diesem Schrei klingt die Sehnsucht nach dem Sturm! Die Kraft des Zornes, die Flamme der Leidenschaft und die Gewißheit des Sieges hören die Wolken aus diesem Schrei.

Die Möwen stöhnen vor dem Sturme — sie stöhnen, streichen unruhig über die See hin und her und möchten am liebsten ihre Angst tief unten auf dem Meeresgrunde verbergen.

Auch die Taucher stöhnen — sie kennen nicht die wilde Lust des Lebenskampfes: das Dröhnen des Donners schreckt sie.

Der dumme Pinguin versteckt ängstlich den feisten Körper



Max Liebermann, aus seinem Katalog

zwischen den Felsen . . . Nur der stolze Sturmvogel schießt kühn und frei dahin über dem gischtgrauen Meere!

Immer finsterer werden die Wolken, immer niedriger senken sie sich zum Meer, und die Wogen singen und tanzen empor, dem Donner entgegen.

Der Donner kracht. Zornig schäumen und ächzen die Wogen im Kampf mit dem Wetter. Mit fester Umarmung packt der Sturmwind ganze Scharen von Wogen und schleudert sie in wilder Bosheit gegen die Felsen, wo die smaragdgrünen Massen zu Schaum und Staub zerstieben.

Der Sturmvogel schießt schreiend durch die Luft, einem schwaren Blitze gleich, durchdringt wie ein Pfeil das Gewölk, streift mit dem Flügel den Gischt der Wogen.

Er schwebt daher wie ein Dämon — ein stolzer schwarzer Dämon des Sturmes, und er lacht und schluchzt . . . Er lacht über die Wolken, er schluchzt vor Freude.

Er lacht, der Dämon — denn sein feines Ohr hört aus dem Zorn des Donners längst die Ermüdung, die Schwäche heraus; er ist überzeugt, daß das schwarze Gewölk die Sonne nicht verbergen — nein, nimmer verbergen kann!

Der Sturmwind heult . . . Der Donner kracht . . .

Mit blauer Flamme lodern die Wolkenmassen über der Tiefe des Meeres. Das Meer fängt die Pfeile der Blitze auf und löscht sie aus in seinem Abgrund. Wie feurige Schlangen bohren sich die Reflexe der Blitze ins Meer und verschwinden.

„Der Sturmwind! Ha, wie er tobt!“

Der kühne Sturmvogel schießt stolz zwischen den Blitzen über dem zornig brüllenden Meere dahin; und er schreit, ein Prophet des Sieges:

„Tobe nur, Sturmwind, tobe — immer stärker, wilder! . . .“





EUGÈNE DELACROIX, MEIN TAGEBUCH

Ex professo über Kunst schreiben, Abteilungen machen, methodisch behandeln, Schlüsse ziehen, Systeme aufstellen, um kategorisch zu unterrichten; das ist alles Irrtum, verlorene Zeit."

„Der geschickteste Mensch kann für die anderen nur das tun, was er für sich selbst tut, nämlich notieren, beobachten, je nachdem ihm die Natur interessante Objekte darbietet. Bei einem Menschen wechseln die Gesichstpunkte jeden Augenblick. Die Ansichten ändern sich notwendigerweise. Man kennt einen Meister niemals genau genug, um in absoluter und endgültiger Weise von ihm zu sprechen."

„Ein Mann von Talent, der seine Ideen über die Kunst aufschreiben will, soll sie zu Papier bringen, wie sie ihm einfallen.

Er soll nicht fürchten, sich zu widersprechen. Man wird mehr Früchte aus einem Überfluß an Einfällen, selbst wenn sie sich widersprechen, ziehen können, als aus einem frisierten, eingeschnürten, zurechtgestutzten Werke, bei dem ihn die Form beschäftigt hat ... Wenn Poussin in einer ausfälligen Bemerkung sagte, daß Rafael im Vergleich mit der Antike ein Esel war, so wußte er, was er sagte. Er wollte nur die Zeichnung, die anatomischen Kenntnisse beider ver-

gleichen, und da konnte er wohl leicht beweisen, daß Rafael neben den Alten ein Ignorant war. So hätte er auch sagen können, daß Rafael nicht so viel konnte, wie er, Poussin selbst, aber in anderer Hinsicht... Vor den Wundern von Anmut mit Naivität vereint, von Wissen und Instinkt in der Komposition, die er auf eine Stufe gebracht hat, wo ihm niemand gleichkommt, wäre ihm wohl Rafael in seinem wahren Werte erschienen. Er übertrifft die Alten in mehreren Gebieten seiner Kunst und besonders in denen, die Poussin gänzlich verschlossen waren.

Die Erfindung bei Rafael — ich verstehe darunter die Zeichnung und die Farbe — ist das, was sie sein kann. Ich will damit nicht etwa sagen, daß sie schlecht ist. Aber wenn man sie, so wie sie ist, mit den Wundern, die Tizian, Correggio, die Vlamen hierin hervorgebracht haben, vergleicht, so wird sie nebensächlich, und muß es werden. Sie könnte es noch in viel höherem Grade sein, ohne die Verdienste wesentlich zu beeinträchtigen, die Rafael nicht nur in die erste Reihe, sondern sogar über alle andern Künstler, alte und moderne, stellten. Ich möchte sogar sagen, daß diese Vorzüge durch ein genaueres Studium der Anatomie, oder durch eine gewandtere und wirkungsvollere Pinselführung verlieren würden. Man könnte beinahe dasselbe von Poussin sagen inbezug auf die Gebiete, in denen er Hervorragendes leistet. Seine Verachtung der Farbe, die etwas harte Genauigkeit seines Striches tragen namentlich in den Bildern aus seiner besten Zeit dazu bei, die Wirkung des Ausdrucks oder des Charakters zu erhöhen."

„Man muß daran denken, daß das Grau der Feind jeder Malerei ist. Die Malerei wird durch ihre Schrägstellung zum Lichte fast immer grauer aussehen, als sie ist. — Die Porträts von Rubens, die Frau mit der Kette aus dem Louvre usw., die überall das Holz durchscheinen lassen, Van Eyck usw."

„Es ist eine absolute Notwendigkeit, den Halbton im Bilde, d. h. alle Töne überhaupt zu übertreiben. Man kann darauf schwören, daß das Bild unter schräger Beleuchtung ausgestellt werden wird. Es wird also notgedrungen das, was unter einem einzigen Gesichtspunkte, d. h. bei gerade fallendem Lichte, wahr ist, unter allen andern Sichten grau und falsch sein. — Rubens übertrieben; Tizian desgleichen; Veronese manchmal grau, weil er sich zu sehr an die Wahrheit

hält. Rubens malt erst seine Figuren und den Hintergrund nachher. Er behandelt ihn dann so, daß er jene zur Geltung bringt. Er mußte auf weißen Grund malen. Der Lokalton muß in der Tat durchsichtig sein, obgleich im Halbton. Er ahmt im Prinzip das Durchscheinen des Blutes unter der Haut nach.“



JOZEF ISRAELS, SPANIEN. EINE REISE-ERZÄHLUNG

O heiliger Murillo, da stand ich nun nach dieser heißen Nacht am folgenden Morgen im Museum zu Sevilla und starrte dein Werk an und versuchte mir klar zu machen, wie ich mit dir und deinem Schaffen zurechtkommen konnte. Im Museo del Prato neben dem siegreichen Velasquez wollte ich dich nicht flüchtig ansehen. Aber hier bist du der Tonangebende. Die ganze Seitenwand ist mit deinen seligverklärenden Gemälden bedeckt; Deine Vaterstadt hat dir gebührende Ehren erwiesen, und doch bei aller Fülle wie leer, leer durch Eintönigkeit. Du bist mir zu süß, du kommst mir vor wie ein Gebäck, in dem zu viel Zucker ist. Ich möchte sagen, es ist kein rechter Stil in deiner Arbeit, es liegt nicht das elegant Royale eines Velasquez darin, auch nicht das Rauhe eines Ribera, alles ist bei dir abgerundet, angenehm in Farbe und Form.

Wenn Michel Angelo einen Finger auf ein Stück Papier zeichnet, dann ist es ein Finger, wie er ihn erfunden hat; durch einen einzigen Schwung, durch einen einzigen Pinselstrich verrät Rubens seinen Charakter und die Eigenart seines Talentes. Bei dir dagegen wird alles durch gleichmäßiges Schaffen ohne Ende ersetzt, immer dieselbe Farbenauffassung, dieselbe Behandlung, die alles weich und glatt macht; würde ich dich vielleicht den Maler der frommen Sanftmut nennen dürfen?

Und doch werden deine Werke denen der andern großen Spanier stets gleichgestellt werden, denn dein Werk ist schön; große Gemälde füllen Kirchenwände und Palais mit angenehmen Kompositionen, voll fröhlicher Farben, und sie haben nicht den Fehler des Puppigen — mit dem du nichts zu tun hast.

So dachte ich, als ich durch das Museum ging, aber als ich ein Ende weiter gegangen war, da stand ich wieder. „Kommt einmal her", rief ich meinen Reisegefährten zu, „das ist nun ein häßliches Gemälde, und wie schön ist es doch." — Meine zweideutigen Redensarten machten auf sie keinen Eindruck, und ich sah, daß sie gleich mir betroffen waren. Morales heißt der Maler; es ist ein Mann, den wir wenig kennen. In Madrid hatte ich auch bereits etwas von ihm gesehen. Morales ist der Gegenfüßler des angenehmen Murillo. Schwarz ist er und grau, die Farbe ist keine Farbe, sondern nur ein Ton von schaurigem Blaugrau, aber — welch ein Gefühl, welch ein Charakter, es ist alles wie geschaffen, um die große Trauermär des toten Sohnes auf dem Schoße seiner Mutter auszudrücken. Maria ist ein unscheinbares Wesen, aber es ist ein Mensch, es ist eine Frau. Mit einem wehmütigen, ärmlichen Gesicht sieht sie uns an und neigt ihr Haupt, ihr kleines, abgemagertes Haupt über das Angesicht des entschlafenen Jesus. — Alles, was Murillo fehlt, ist in diesem Gemälde vereinigt: Einfalt und Ernst; Prunksucht der Malkunst ist hier vollständig verbannt.

Daß doch die Menschen die Gemälde stets als Möbel für Salons, in Korridors, Kirchen und Gebäuden gebrauchen wollen. Nun kommt sogar die moderne Idee, daß das Gemälde sich dem Gesamteindruck des Gebäudes anschließen muß, es muß mitwirken. Und du, armer Morales, hast für Dekorationen kein Geschick,



Jozef Israels, aus Liebermann-Israels

aber dein Werk möchte ich wohl in mein kleines Zimmer mitnehmen, ich würde es nicht aufhängen, ich würde es mit der bemalten Seite gegen die Wand stellen, aber in jenen Augenblicken, wo man am liebsten mit sich selbst allein ist, in Stille nachdenkt und die Welt ringsum vergessen möchte, dann würde ich Dein Werk vor mich hinstellen, und es würde mich trösten, einen Geist gefunden zu haben, der mit mir fühlt und denkt — und Leid erhebt zu jenem Geheimnisvollen, das wir Poesie nennen.



ROBERT WALSER, GESCHWISTER TANNER

Eines Morgens trat ein junger, knabenhafter Mann bei einem Buchhändler ein und bat, daß man ihn dem Prinzipal vorstellen möge. Man tat, was er wünschte. Der Buchhändler, ein alter Mann von sehr ehrwürdigem Aussehen, sah den etwas schüchtern vor ihm Stehenden scharf an und forderte ihn auf, zu sprechen. „Ich will Buchhändler werden," sagte der jugendliche Anfänger, „ich habe Sehnsucht danach und ich weiß nicht, was mich davon abhalten könnte, mein Vorhaben ins Werk zu setzen. Unter dem Buchhandel stellte ich mir von jeher etwas Entzückendes vor und

ich verstehe nicht, warum ich immer noch außerhalb dieses Lieblichen und Schönen schmachten muß. Sehen Sie, mein Herr, ich komme mir, so wie ich jetzt vor Ihnen dastehe, außerordentlich dazu geeignet vor, Bücher aus Ihrem Laden zu verkaufen, so viele, als Sie nur wünschen können zu verkaufen. Ich bin der geborene Verkäufer: galant, hurtig, höflich, schnell, kurz angebunden, rasch entschlossen, rechnerisch, aufmerksam, ehrlich und doch nicht so dumm ehrlich, wie ich vielleicht aussehe. Ich kann Preise herabsetzen, wenn ich einen armen Teufel von Studenten vor mir habe, und kann Preise hochschrauben, um den reichen Leuten ein Wohlgefallen zu erweisen, von denen ich annehmen muß, daß sie manches Mal nicht wissen, was sie mit dem Geld anfangen sollen. Ich glaube, so jung ich noch bin, einige Menschenkenntnis zu besitzen, außerdem liebe ich die Menschen, so verschiedenartig sie auch sein mögen; ich werde also meine Kenntnis der Menschen nie in den Dienst der Übervorteilung stellen, aber auch ebensowenig daran denken, durch allzu übertriebene Rücksichtnahme auf gewisse arme Teufel Ihr wertes Geschäft zu schädigen. Mit einem Wort: meine Liebe zu den Menschen wird angenehm balancieren auf der Wage des Verkaufens mit der Geschäftsvernunft, die ebenso gewichtig ist und mir ebenso notwendig erscheint für das Leben wie eine Seele voll Liebe: Ich werde schönes Maß halten, dessen seien Sie zum voraus versichert.“ — Der Buchhändler sah den jungen Mann aufmerksam und verwundert an. Er schien im Zweifel darüber zu sein, ob sein Vis-à-vis, das so hübsch sprach, einen guten Eindruck auf ihn mache oder nicht. Er wußte es nicht genau zu beurteilen, es verwirrte ihn einigermaßen, und aus dieser Befangenheit heraus frug er sanft: „Kann ich mich denn, mein junger Mann, geeigneten Ortes über Sie erkundigen?“ Der Angeredete erwiderte: „Geeigneten Ortes? Ich weiß nicht, was Sie einen geeigneten Ort nennen! Mir würde es passend erscheinen, wenn Sie sich gar nicht erkundigen wollten. Bei wem sollte das sein, und was für einen Zweck könnte das haben? Man würde Ihnen allerlei über mich hersagen, aber genügte denn das auch, Sie meinetwegen zu beruhigen? Was wüßten Sie von mir, wenn man Ihnen zum Beispiel auch sagte, ich sei aus einer sehr

guten Familie entsprossen, mein Vater sei ein achtbarer Mann, meine Brüder tüchtige, hoffnungsvolle Menschen und ich selber sei ganz brauchbar, ein bißchen flatterhaft, aber zu Hoffnungen nicht unberechtigt, ein bißchen dürfe man mir schon vertrauen, und so weiter? Sie wüßten doch nichts von mir und hätten absolut nicht die kleinste Ursache, mich nun mit mehr Ruhe in Ihr Geschäft als Verkäufer anzunehmen. Nein, Herr, Erkundigungen taugen in der Regel keinen Pfifferling, ich rate Ihnen, wenn ich mir Ihnen, dem alten Herrn gegenüber einen Ratschlag herausnehmen darf, entschieden davon ab, weil ich weiß, daß, wenn ich geeignet und beschaffen wäre, Sie zu hintergehen und die Hoffnungen, die Sie, gestützt auf Informationen, auf mich setzen, zu täuschen, ich dies in um so größerem Maße täte, je besser besagte Erkundigungen lauten würden, die dann nur gelogen hätten, weil sie Gutes von mir sagten. Nein, verehrter Herr, wenn Sie gedenken, mich zu verwenden, so bitte ich Sie, etwas mehr Mut zu bezeigen als die meisten andern Prinzipale, mit denen ich zu tun hatte, und mich einfach auf den Eindruck hin anzustellen, den ich Ihnen hier mache. Außerdem würden einzuziehende Erkundigungen über mich nur schlecht lauten, um offen die Wahrheit zu sagen."

„So? Warum denn? —"

„Ich bin noch überall, wo ich gewesen bin," fuhr der junge Mensch fort, „bald weitergegangen, weil es mir nicht behagt hat, meine jungen Kräfte versauern zu lassen in der Enge und Dumpfheit von Schreibstuben, wenn es auch, nach aller Leute Meinung, die vornehmsten Schreibstuben waren, zum Beispiel gerade Bankanstalten. Gejagt hat man mich bis jetzt noch nirgends, ich bin immer aus freier Lust am Austreten ausgetreten, aus Stellungen und Ämtern heraus, die zwar Karriere und weiß der Teufel was versprachen, die mich aber getötet hätten, wenn ich darin verblieben wäre. Man hat, wo ich auch immer gewesen bin, regelmäßig meinen Austritt bedauert und mein Tun beklagt, mir eine schlimme Zukunft versprochen, aber doch den Anstand besessen, mir Glück auf meine fernere Laufbahn zu wünschen. Bei Ihnen (und des jungen Mannes Stimme wurde auf einmal treuherzig),

Herr Buchhändler, werde ich es sicherlich jahrelang aushalten können. Jedenfalls spricht vieles dafür, Sie zu veranlassen, einmal einen Versuch mit mir zu machen.“ Der Buchhändler sagte: „Ihre Offenherzigkeit gefällt mir, ich will Sie probeweise acht Tage in meinem Geschäft arbeiten lassen. Taugen Sie, und machen Sie dann Miene, weiter bei mir zu bleiben, so wollen wir weiter miteinander reden.“ Mit diesen Worten, die zugleich des jungen Stellesuchers vorläufige Entlassung bedeuteten, klingelte der alte Herr an der elektrischen Leitung, worauf, wie von einem Strom herbeigeweht, ein kleiner, ältlicher, bebrillter Mann erschien.

„Geben Sie diesem jungen Herrn eine Beschäftigung!“





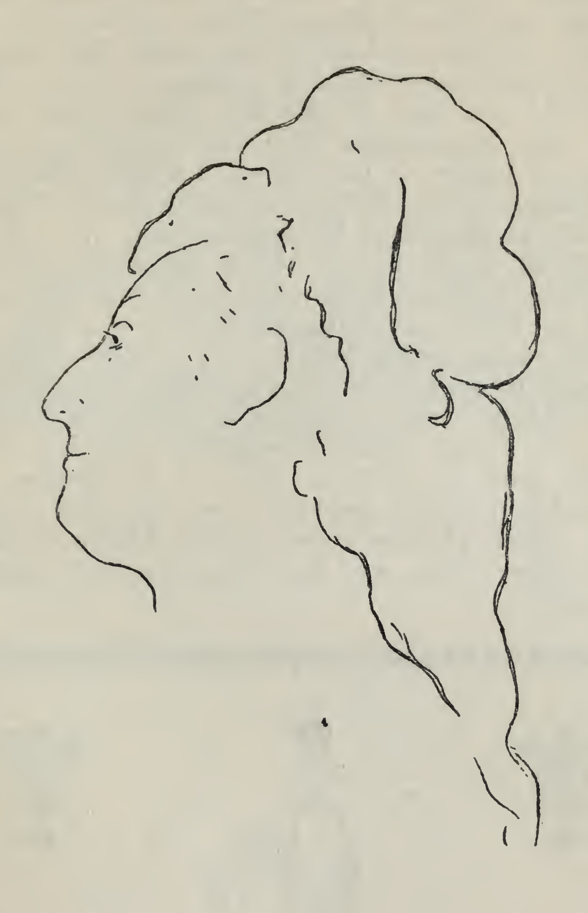
GEORGE MOORE, IMPRESSIONISTEN

Mir fällt ein junger Mann ein, von dem Manet etwas hielt und der häufig zu ihm ins Atelier kam. Eines Tages brachte er seine Schwester mit. Kein häßliches Mädchen, nicht besser und nicht schlechter als manche andre, ein bißchen alltäglich, sonst nichts. Manet war freundlich und liebenswürdig; er zeigte seine Bilder, war beredt, aber als sich der junge Mann am nächsten Tag einstellte und Manet fragte, wie ihm seine Schwester gefallen habe, sagte dieser, indem er den Arm ausstreckte (die Bewegung war ihm zur Gewohnheit geworden): „Das Mädchen, von dem ich's am allerwenigsten gedacht hätte, war Ihre Schwester.“ Der junge Mann protestierte: Manet habe seine Schwester unvorteilhaft gekleidet gesehen — sie trug ein dickes Wollkleid, denn es lag Schnee. Manet schüttelte den Kopf: „Ich brauche nicht

zweimal zu sehen; ich pflege die Dinge zu beurteilen.“ So oder ganz ähnlich lauteten seine Worte.

Ich dächte, diese Anekdote wirft ein Licht auf Manets Malerei. Er sah rasch und scharf, und er gab, was er sah, ehrlich, geradezu unschuldig wieder. Gute Manieren verriet es vielleicht nicht, in solchen Ausdrücken zu einem Bruder von seiner Schwester zu sprechen, aber es handelt sich hier nicht um gute Manieren. Was sind Manieren anders als Konventionen, die zu einer gewissen Zeit bei einer gewissen Klasse herrschen? Leute mit guten Manieren denken nicht aufrichtig, ihr Geist ist voller Vorwände und Ausflüchte. Leute mit guten Manieren haben beständig die Empfindung, daß sie zum Glück nicht so oder so denken, und wie ich schon sagte: wer da merkt, daß er nicht gerne jeden Gedanken, der ihm zufällig in den Sinn kommt, zu Ende denken möchte, der sollte die Kunst aufgeben. Alle Konventionen — politische, gesellschaftliche, religiöse und auch künstlerische — müssen in den Schmelztiegel geworfen werden. Wer ein Künstler sein will, muß alles einschmelzen; muß neue Formeln, neue Formen entdecken. Alle alten Werte müssen beiseite gefegt werden, der Künstler muß zu einer neuen Schätzung gelangen. Er soll sich von jedem Glauben, jedem Dogma, jeder Meinung frei halten. Indem er die Meinungen andrer annimmt, verliert er sein Talent; denn die Kunst ist ein persönliches Neudenken des Lebens von einem Ende zum andern, und aus diesem Grunde ist der Künstler stets exzentrisch. Er hat fast keine Ahnung von den herrschenden Sittengesetzen, er lacht über sie, wenn er an sie denkt, was allerdings selten vorkommt, und er schämt sich so wenig wie ein kleines Kind.

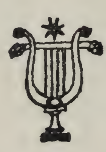
Dies sich nicht schämen erklärt vielleicht Manets Kunst besser als alles andre. Sie kennt keine Scham. Wenn man von ihm spricht, darf man sich nie scheuen, das immer wieder zu betonen. Manet stammte aus der sogenannten feinen Gesellschaft, er war ein reicher Mann, in Kleidung und Erscheinung ein Aristokrat; aber um Aristokrat in der Kunst zu sein, muß man die galante Gesellschaft meiden. Manet war um seiner Kunst willen genötigt, sich von seiner Klasse abzusondern; er war genötigt, seine Abende im Café „Nouvelle Athènes“ zu verbringen, und seine Freunde

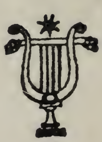


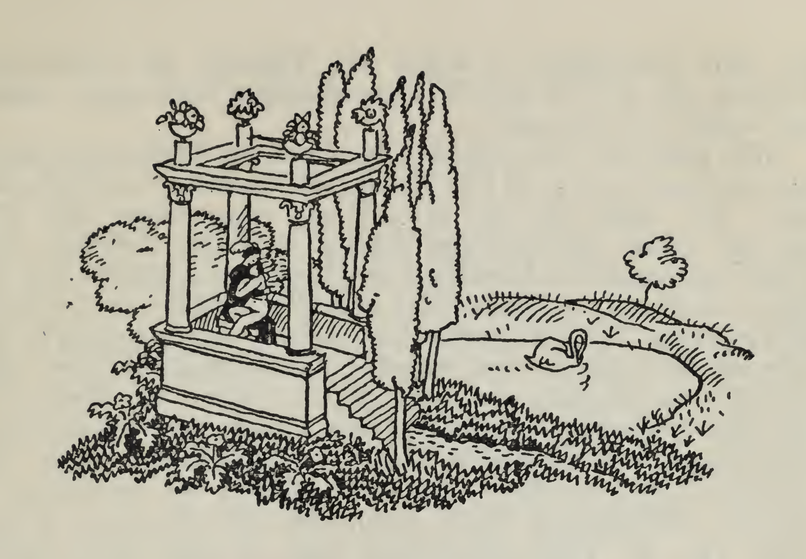
Ed. Manet, aus George Moore „Impressionisten“

waren Künstler. So arm und elend sie auch waren, sie waren Künstler und als solche in Manets Atelier willkommen. Wie oft sind Künstler verlacht worden, weil sie langes Haar tragen, weil sie nicht wie Gesandtschaftsattachés sprechen! Aber wie äußerlich, wie oberflächlich ist diese Art Kritik! Denn es liegt im Wesen der Kunst, sich abzusondern, alle Konventionen zu verwerfen, keine Scham zu kennen als die: sich zu schämen. Der Preis, den man für Schamlosigkeit, Wahrheit, Aufrichtigkeit, Persönlichkeit zu zahlen hat, ist öffentliche Mißachtung.

Während der Jahre, die ich Manet kannte, hat er kein einziges Bild verkauft. Einige Jahre vorher hatte Durand-Ruel Manetsche Bilder im Werte von fünfzigtausend Frank gekauft, aber da er sie nicht loswerden konnte, kaufte er keine mehr. Man wundert sich, warum er in einer Stadt wie Paris keine Unterstützung fand. Unterstützung heißt Geld, und Leute mit Geld wissen die Schamlosigkeit in der Kunst nicht zu würdigen. In vieler Beziehung gleicht Paris mehr der übrigen Welt, als wir denken, und der wohlhabende Mann in Paris bewundert, wie der wohlhabende Mann in London, Bilder, je nachdem sie andern Bildern ähneln. Diejenigen, die Bilder lieben, weil diese sich von andern unterscheiden, sind dünn gesät.







MAX LIEBERMANN, „JOZEF ISRAELS“

Weil Israels' Bilder mehr wahr gedacht, als wahr gemacht sind, wirken sie wahrer. Den Beweis für die Wahrheit seiner Kunst kann der Maler nur dadurch erbringen, daß er uns überzeugt. Bis dahin lachen wir ihn aus. Die sprichwörtliche Dummheit des Publikums, einen großen Künstler bei seinem Auftreten verkannt zu haben, besteht in nichts weiter, als daß es eine Sprache nicht verstanden hat, die es noch nicht gelernt hatte. Oft leider ist der Künstler dem Publikum um Generationen voraus: Millet und Manet haben ihren Ruhm nicht mehr erlebt. Israels hatte das Glück, schon bei Lebzeiten verstanden zu werden. Freilich drückte er sich in der allgemein verständlichen Sprache des Herzens aus; er schlug die Töne des Gemüts an, die jedem vertraut sind. Seine Popularität verdankt er — wie jeder Künstler — seinen Sujets; seine Berühmtheit aber — und man kann sehr populär sein, ohne berühmt zu sein und umgekehrt — verdankt er seinem Genius.

Es ist das charakteristische Merkmal des Genies, daß seine Äußerung als notwendig empfunden wird. Israels' Bilder erscheinen

uns heut notwendig: es mußte ein Künstler die Schönheiten Hollands, die seit den alten Meistern gleichsam brach lagen, wieder von neuem zu entdecken.

Mit Recht hat man Holland das Land der Malerei par excellence genannt, und es ist kein Zufall, daß Rembrandt ein Holländer war. Die Nebel, die aus dem Wasser emporsteigen und alles wie mit einem durchsichtigen Schleier umfluten, verleihen dem Lande das spezifisch Malerische; die wässerige Atmosphäre läßt die Härte der Konturen verschwinden und gibt der Luft den weichen, silbrig-grauen Ton; die grellen Lokalfarben werden gedämpft, die Schwere der Schatten wird aufgelöst durch farbige Reflexe: alles erscheint wie in Licht und Luft gebadet. Dazu die Ebene, die das Auge meilenweit ungehindert schweifen läßt, und die mit ihren Abstufungen vom kräftigsten Grün im Vordergrunde bis zu den zartesten Tönen am Horizont für die Malerei wie geschaffen erscheint. Vielleicht ist Italien an und für sich pittoresker als Holland; aber wir sehen Italien nur noch in mehr oder weniger schlechten — und meistenteils mehr schlechten — italienischen Veduten: Italien ist zu pittoresk. Holland dagegen erscheint auf den ersten Blick langweilig: wir müssen erst seine heimlichen Schönheiten entdecken. In der Intimität liegt seine Schönheit. Und wie das Land so seine Leute: nichts Lautes, keine Pose oder Phrase.

Mit der ganzen Innerlichkeit seiner Nation und seiner Rasse versenkt sich Israels in die Natur, dorthin, wo sich die Äußerungen des Gefühlslebens am naivsten zeigen: in das Leben der Armen und Elenden. Wohl mit Voreingenommenheit für sie, aber nicht etwa in tendenziöser Weise wie der politische Parteigänger. Israels schildert die Mühe und Arbeit wie der Psalmendichter, der das Leben köstlich nennt, wenn es Mühe und Arbeit gewesen. Aus Israels spricht Versöhnung, etwas von der heiteren Ruhe des Philosophen, der alles verzeiht, weil er alles versteht.

Nichts liegt Israels ferner als die Brutalität, und fast sind wir geneigt, in der Epoche von Bismarck und Nietzsche einen gewissen Zusatz von Brutalität für ein notwendiges Ingredienz des Genies zu halten.



Max Liebermann, aus seinem Katalog

Israels ist kein Übermensch, und — was heutzutage seltener — er will keiner sein. Mensch-sein genügt ihm.

Nichts Harmloseres als die Erlebnisse und Begebenheiten, die er in seinem Buch „Spanien" erzählt. Der Reiz beruht allein in der Persönlichkeit des Verfassers. Auf die Frage, wie er zu seinem schönen, klaren Stil gekommen, antwortete Goethe: „Ganz einfach; ich ließ die Verhältnisse auf mich wirken und suchte den passendsten Ausdruck, sie darzustellen." Israels' Werke sind — was die Werke eines jeden Künstlers sein sollten — der Reflex seiner Seele. Schlicht und ungeschminkt malt er — ganz unoffiziell, nicht wie „der berühmte Meister". Die Einfachheit ist sein Stil; er gebraucht nicht zehn Worte, wo er mit einem auskommen kann; die charakteristische ist ihm die schöne Linie; seine Kunst ist dekorativ, aber keine Dekoration. Was er nicht klar auszudrücken vermag, scheint ihm, wie, ich weiß nicht welcher Franzose sagt, nicht klar gedacht zu sein.

An Möricke schrieb Schwind 1867: „spricht der ganz trocken aus, ein Bild soll gar nichts vorstellen, bloß Malerei — der soll sich wundern, was die in ein paar Jahren für ein Geschmier hervorbringen".

Heut nach 30 Jahren hat sich „das Geschmier", welches Schwind schaudernd vorahnte, die Welt erobert: Die Errungenschaften des Impressionismus sind zum Gemeingut der Malerei geworden. Es soll nicht etwa geleugnet werden, daß der Impressionismus über Israels hinausging, aber nimmt ihm das auch nur ein Tipfelchen von seiner Bedeutung? Wäre er — Iraels, wenn Manet ihn hätte beeinflussen können? Liegt nicht in seiner Einseitigkeit dem Impressionismus gegenüber der Beweis für die Kraft seiner Überzeugung?

Israels malt noch — Bilder; Bilder mit literarischem Inhalt. Ihm ist die Malerei noch Mittel zum Zweck, sie ist ihm das Werkzeug zur Wiedergabe seiner Empfindungen. Er will nicht den Innenraum malen, sondern, wenn ich mich so ausdrücken darf, die Psychologie des Raumes. Er malt den Kessel mit dem singenden Wasser oder das knisternde Feuer auf dem Herde, um die

Heimlichkeit des Stübchens auszudrücken. Manet malt, was ihn malerisch reizt. Ihm ist die Malerei Endzweck.

Nur in den technischen Ausdrucksmitteln kann man von einem Fortschritt in der Kunst reden; die Kunst als solche schreitet nicht fort. So oft sich eine Persönlichkeit in ihr offenbart hat, ist sie am Ziele angelangt. So kann man von Raphael oder Rembrandt sagen, daß sie vollendet waren, und insofern können wir es nicht besser machen wollen. Aber wir können etwas anderes wollen, denn die Kunst ist unendlich wie die Welt: sie ist die Welt. Es führen viele Wege nach Rom, aber jeder Künstler muß seinen eigenen gehen.

„In meines Vaters Hause sind viele Wohnungen“ wie in der Religion, so in der Kunst. Und wie jeder wahrhaft Fromme, welchen Bekenntnisses er auch auf Erden gewesen, in den Himmel, so wird jede wahrhaft künstlerische Persönlichkeit, in welcher Richtung sie sich auch dokumentiert haben möge, zur Unsterblichkeit eingehen.





VINCENT VAN GOGH, BRIEFE

Vincent van Gogh wurde 1852 zu Groot Zundert, einem Dorfe in der niederländischen Provinz Nord-Brabant, als Sohn eines Pfarrers geboren. Er sollte, wie zwei seiner Onkel, Kunsthändler werden und war bis zu seinem 23. Jahre im Haag, in London und Paris im Geschäft von Goupil tätig. Von Paris ging er wieder nach England und war dort kurze Zeit Schullehrer auf dem Lande. Aber auch das befriedigte ihn nicht; er wollte nun in Amsterdam Theologie studieren. Als auch dieses Studium ihm nicht bot, was er suchte, zog er nach Belgien, wo er als Evangelist bei den Minenarbeitern auftrat.

Dort in der Borinage fing er an zu zeichnen. Er geht nach Brüssel und kommt 1881 in das Elternhaus zurück, wo er auf eigene Hand studiert, bis er nach dem Haag zieht und hier zuerst zu Malern in Beziehung tritt. 1883 zieht er in die Provinz Drenthe und bald darauf wieder nach Brabant, wo er bis 1885 energisch arbeitet. Die Sachen, die er da in Zundert zeichnete und malte, haben schon einen stark ausgeprägten persönlichen Charakter, sind aber noch ganz anders als die Bilder aus seiner späteren französischen Periode.

1885 besuchte er einige Monate die Akademie in Antwerpen und ist im Frühjahr 1886 in Paris, wo er durch seinen Bruder, den feinsinnigen Kunsthändler Theodor van Gogh, die Kunst der

Impressionisten kennen lernt und mit einigen in persönliche Berührung kommt.

Kurz darauf siedelt er nach dem Süden über und atbeitet in Arles und später in San Remy. In seinen Leistungen aus dieser Periode schließt er sich viel mehr der modernen französischen als der Kunst seines Vaterlandes an.

Den Abschluß seines Lebens bildet dann der Aufenthalt in einer Nerven-Anstalt in Auvers-sur-Oise, wo er 1890 stirbt.

Seine Kunst wurde während seines Lebens nur von ganz wenigen geschätzt. Erst seit einigen Jahren hat sie und zwar manchmal begeisterte Anhänger gefunden.

Die Briefe des seltsamen Malers Vincent van Gogh gehören zu den tiefsten und anregendsten Äußerungen, die uns von Malern über ihre Kunst erhalten sind. Van Goghs Briefe sind ein Malerbuch, das in die Reihe des Tagebuchs von Delacroix, der alten Meister von Fromentin gehört. Es wird allen Freunden der Malerei eine Anregung sein, in diesen tief empfundenen Bekenntnissen eines genialen Künstlers zu lesen.

So schrieb van Gogh an seinen Bruder:

„Um Studien draußen aufzunehmen, und um eine kleine Skizze zu machen, ist ein stark entwickeltes Gefühl für den Contour durchaus erforderlich, ebenso wie für die spätere weitere Ausführung.

Das bekommt man nun, glaube ich, nicht von selbst, sondern in erster Reihe durch Beobachtung, ferner besonders durch hartnäckiges Arbeiten und Suchen: außerdem muß aber ohne Zweifel ein Studium der Anatomie und Perspektive dazukommen."

„Neben mir hängt eine Landschaftsstudie von Roeloffs (eine Federzeichnung), aber ich kann Dir gar nicht sagen, wie ausdrucksvoll der einfache Contour darin ist. Es liegt eben alles darin.

Ein anderes noch treffenderes Beispiel ist der große Holzschnitt „Bergère" von Millet, den ich im vorigen Jahr bei Dir sah, und der mir seitdem lebhaft in der Erinnerung geblieben ist. Außerdem z. B. die kleinen Federzeichnungen von Ostade und dem Bauern-Breughel.

Ich habe die alte Kappweide noch in Angriff genommen und ich glaube, daß dies das beste meiner Aquarelle geworden ist. Eine düstere Landschaft. Ich habe sie so machen wollen, daß

man dem Bahnwärter mit seinem Kiel und der roten Flagge seine Gedanken: „Ach, wie trübe ist es doch heute!“ ansehen und nachfühlen muß.

Ich arbeitete in diesen Tagen mit vielem Vergnügen, obgleich ich hin und wieder die Nachwehen meiner Krankheit noch gründlich fühle. Was nun die Kaufwerte meiner Arbeiten anbetrifft, so sollte es mich sehr wundern, wenn mit der Zeit meine Arbeiten nicht ebenso gut gekauft werden sollten, wie die der andern. Ob das jetzt geschieht oder später, ist mir ganz gleichgültig. Aber getreu und eifrig nach der Natur zu arbeiten, ist, wie mir scheint, ein sicherer Weg, der zum Ziele führen muß.“

„Das Gefühl und die Liebe zur Natur findet früher oder später bei Menschen, die sich für die Kunst interessieren, immer einen Widerhall. Es ist also Pflicht des Malers, sich ganz in die Natur zu vertiefen, seine ganze Intelligenz anzuwenden und sein Empfinden in sein Werk zu legen, sodaß es auch anderen verständlich wird. Aber auf den Verkauf hin zu arbeiten, ist meiner Ansicht nach nicht der richtige Weg, man soll ebenfalls nicht den Geschmack der Liebhaber berücksichtigen, — das haben die Großen nicht getan. Die Sympathie, die sie sich früher oder später erwarben, hatten sie nur ihrer Aufrichtigkeit zuzuschreiben. Mehr weiß ich nicht, glaube auch nicht, daß ich mehr darüber zu wissen brauche. Daß man arbeitet, um Liebhaber zu finden und Liebe bei ihnen zu erwecken, das ist etwas anderes und natürlich etwas Erlaubtes. Aber es soll nicht zur Spekulation werden, die vielleicht verkehrt auslaufen könnte, um derentwillen sicherlich Zeit nutzlos vergeudet würde.

Du wirst in meinen jetzigen Aquarellen noch Sachen finden, die heraus müßten — aber das muß die Zeit bringen. Versteh mich nur recht: ich bin sehr weit davon entfernt, mich an ein System oder etwas ähnliches zu halten.

Nun lebe wohl — und glaube, daß ich manchmal herzlich darüber lachen muß, daß die Leute mir (der ich eigentlich nichts anderes bin als ein Freund der Natur, des Studiums, der Arbeit, in erster Reihe aber auch der Menschen) gewisse Absurditäten und Bosheiten, an die nicht ein Haar auf meinem Kopfe denkt, zum Vorwurf machen.“





Vincent van Gogh, „Briefe“



FEDOR DOSTOIEWSKI, DER IDIOT

Es war gegen Ende November, bei Tauwetter, als eines Tages um 9 Uhr morgens ein Zug der Petersburg-Warschauer Eisenbahn mit vollem Dampfe sich der Newastadt näherte. Die Luft war so feucht und nebelig, daß das Tageslicht kaum durchzudringen vermochte; aus den Kupeefenstern konnte man auf zehn Schritte links und rechts vom Wege nur mit Mühe etwas erkennen. Unter den Reisenden befanden sich auch solche, die vom Ausland zurückkehrten; die meisten jedoch, kleines Volk und Geschäftsleute, welche die dritte Klasse benutzten, kamen nicht allzuweit her. Alle waren, wie gewöhnlich, müde und abgespannt, allen waren die Augen über Nacht schwer geworden, alle froren und hatten bleiche Gesichter, die ganz in den blassen Nebel hineinpaßten.

In einem der Waggons dritter Klasse waren bei Tagesanbruch zwei Passagiere, die einander dicht am Fenster gegenübersaßen, aus dem nächtlichen Halbschlummer erwacht — beides junge Leute, nicht gerade elegant gekleidet, mit ziemlich auffallenden Gesichtszügen und sichtlich von dem Wunsche beseelt, ein Gespräch miteinander zu beginnen. Der eine von ihnen war von kleiner Gestalt, zählte etwa siebenundzwanzig Jahre, hatte krauses, fast schwarzes Haar und kleine, graue, lebhafte Augen. Seine Nase war breit und zusammengedrückt, die Backenknochen traten aus dem Gesichte scharf hervor; die dünnen Lippen waren beständig

zu einem herausfordernd ironischen, fast boshaften Lächeln zusammengezogen, seine Stirn jedoch war hoch und wohlgebildet und milderte den Eindruck der unedel geformten unteren Gesichtshälfte. Auffallend war die Totenblässe dieses Gesichtes, die der Physiognomie des jungen Mannes trotz der kräftigen Züge den Ausdruck des Leidens und der Kränklichkeit verlieh, der zu dem kecken, trotzigen Lächeln und dem durchdringenden, selbstbewußten Blicke durchaus nicht zu passen schien. Er war in einem weiten, tuchüberzogenen Pelz von schwarzem Lammfell gehüllt und hatte in der Nacht nichts von Frost verspürt, während sein Reisegefährte auf seinem bebenden Rücken die ganze Annehmlichkeit einer naßkalten russischen Novembernacht empfinden mußte, auf die er offenbar nicht vorbereitet war. Er hatte einen ziemlich weiten und dichten ärmellosen Mantel mit einer großen Kapuze, in der Art, wie ihn öfters die Reisenden irgendwo im Ausland, in der Schweiz oder in Oberitalien, zur Winterszeit benutzen, wo natürlich Reisetouren wie die von Eydtkuhnen nach Petersburg nicht in Frage kommen. Was in Italien seine guten Dienste tat, das erwies sich in Rußland natürlich als völlig unzureichend. Der Besitzer des Kapuzenmantels mochte gleichfalls sechs- oder siebenundzwanzig Jahre zählen. Er war von etwas mehr als mittlerer Größe, hatte dichtes, auffallend hellblondes Haar, eingefallene Wangen und ein leichtes, spitzes, fast ganz weißes Bärtchen. Seine Augen waren groß, eindringlich und von blauer Farbe; in ihrem Blicke lag etwas Stilles, Schwermütiges, etwas von jenem eigentümlichen Ausdruck, aus dem manche Leute auf den ersten Blick im Menschen die Neigung zur Epilepsie erraten. Im übrigen war das Gesicht des jungen Mannes angenehm, fein und zart, doch farblos, oder augenblicklich vielmehr vom Froste bläulich gefärbt. In seinen Händen baumelte ein in alten verblichenen Zitz gehülltes Reisebündel, das scheinbar seine sämtlichen Habseligkeiten enthielt. Die Füße waren mit dicksohligen Schuhen und Wadenstrümpfen bekleidet — alles nicht nach russischer Art. Der schwarzhaarige Nachbar im Schafpelz musterte alle diese Einzelheiten, weil er nichts Besseres zu tun hatte, und fragte endlich mit jenem unzarten Lächeln, in dem sich so recht rücksichtslos

das eigene Wohlbehagen beim Anblick fremder Leiden auszudrücken pflegt:

„'s ist kalt, hm?“

Er bewegte dabei die Schulter, als ob der Frost ihn schüttelte.

„Sehr kalt,“ erwiderte der andere mit ungewöhnlicher Zuvorkommenheit — „und dabei haben wir noch Tauwetter! Wie wäre das erst, wenn wir Frost hätten! Ich dachte gar nicht, daß es bei uns zu Lande so kalt ist. Ich habe mich völlig entwöhnt.“

„Sie kommen vom Ausland, he?“

„Ja, aus der Schweiz.“

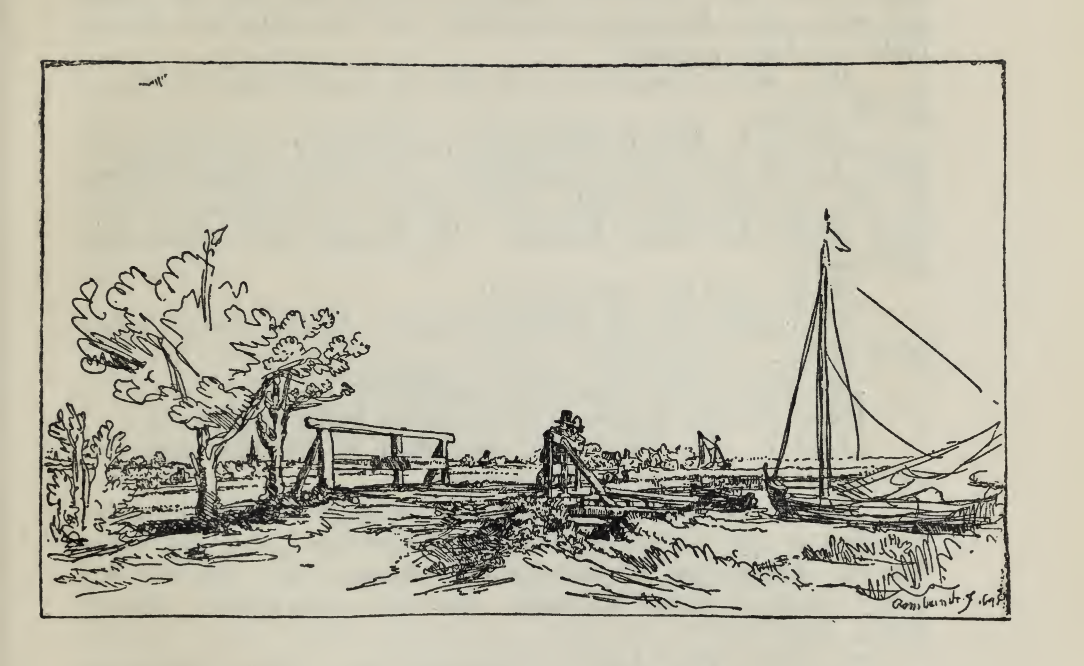
„Ei, ei, seht doch mal!“

Der Sckwarzhaarige ließ einen Pfiff hören und begann zu lachen.

Die Unterhaltung war eingeleitet. Mit auffallender Bereitwilligkeit antwortete der blonde junge Mann in dem Schweizermantel auf alle Fragen seines brünetten Reisegefährten, ohne daß er an der Ungehörigkeit und Albernheit einzelner Fragen Anstoß nahm. Er erzählte unter anderem, daß er in der Tat lange — mehr als sieben Jahre — von Rußland fort war, und daß man ihn infolge einer Krankheit, eines eigentümlichen Nervenleidens von der Art der Epilepsie oder des Veitstanzes, das in Anfällen von Zittern und Krämpfen bestand, ins Ausland gebracht habe. Der Schwarzhaarige lachte mehrmals während seines Berichtes; namentlich schien es ihn zu belustigen, als der Blonde auf seine Frage, ob er geheilt worden, zur Antwort gab: „Nein, ich bin nicht geheilt worden.“

„Ha ha! Ihr Geld sind Sie natürlich losgeworden — und wir Narren schenken Ihnen immer noch Glauben!“ versetzte der Brünette in giftigem Tone.

„Wahrhaftig, Sie haben recht,“ mischte sich einer der Passagiere ein. Es war ein schäbig gekleideter Gentleman von etwa vierzig Jahren, kräftig gebaut, mit roter Nase und finnigem Gesicht, dessen verschmitzter Ausdruck den Winkeladvokaten oder etwas Ähnliches erraten ließ. „Sie haben ganz recht,“ wiederholte er, „diese



Rembrandt, Landschaft. Aus Hamann: „Rembrandt“

Ausländer saugen uns Russen alles Mark aus, ohne uns etwas dafür zu bieten."

„O, Sie irren sich in meinem Falle," fiel der Patient aus der Schweiz mit seiner sanften, versöhnlich klingenden Stimme ein. „Ich kann Ihnen nicht widersprechen, weil ich nicht über alles unterrichtet bin. Mein Arzt jedoch hat mich fast zwei volle Jahre auf seine eigene Rechnung unterhalten und mir sogar sein letztes Geld zur Reise gegeben."

„War denn niemand da, der für Sie hezahlt hätte?" fragte der Brünette.

„Niemand. Herr Pawlischtschew, der mich dort untergebracht hatte, ist vor zwei Jahren gestorben. Ich schrieb darauf hierher, an die Generalin Epantschin, eine entfernte Verwandte von mir, doch erhielt ich keine Antwort. So bin ich denn selbst hergekommen."

„Wohin sind Sie gekommen?"

„Sie meinen, wo ich absteigen werde? Ja, das weiß ich selbst noch nicht . . . das heißt . . ."

„Sie haben noch keine Wahl getroffen?"

Beide Zuhörer brachen von neuem in helles Lachen aus.

„Und in dem Bündel ist vermutlich all Ihr Hab und Gut verborgen?" fragte der Schwarzhaarige.

„Ich wollte wetten, daß sichs so verhält," fiel der rotnäsige Gentleman mit höchst zufriedener Miene ein, „und daß keine weitere Bagage im Gepäckwagen vorhanden ist, obwohl Armut durchaus nicht schändet, wie ich ausdrücklich hervorheben muß."

Es erwies sich, daß die Vermutung des schäbig gekleideten Ehrenmannes durchaus richtig war: der blonde junge Mann gab über den fraglichen Punkt ohne Zögern und höchst bereitwillig Auskunft.

„Ihr Bündel ist gleichwohl nicht ohne gewisse Bedeutung," fuhr der Tschinownik,*) nachdem er sich sattgelacht hatte, fort.

*) Tschinownik — Amtsperson, Beamter. Das Wort hat bisweilen einen ironischen Beigeschmack.

(Übrigens hatte auch der Besitzer des Bündels beim Anblick seiner lachenden Nachbarn schließlich angefangen zu lachen, was natürlich die Heiterkeit jener noch wesentlich erhöhte.) „Nicht ohne Bedeutung, sage ich, und wenn ich auch meinen Kopf darum geben wollte, daß in diesem Bündel keine Rollen mit ausländischen Goldmünzen, Napoleonsd'or, Friedrichsd'or und holländischen Goldgulden enthalten sind, was man immerhin nach den Überstrümpfen, die Ihre ausländischen Schuhe bedecken, vermuten könnte, so erhält doch besagtes Bündel, wenn man eine Verwandte, wie z. B. die Generalin Epantschin dazunimmt, einen gewissen Wert, selbstverständlich nur in dem Fall, daß die Generalin Epantschin wirklich Ihre Verwandte ist und Sie nicht etwa aus Zerstreutheit sich in diesem Punkte irren, was einem Menschen gar wohl begegnen kann, wenn auch nur — nun, sagen wir: aus Überfluß an Phantasie."

„O, Sie haben es wieder erraten," versetzte der blonde junge Mann, „ich befinde mich in der Tat beinahe im Irrtum, denn unsere Verwandtschaft ist wirklich eine sehr entfernte; so entfernt sogar, daß ich, offen gesagt, mich damals gar nicht wunderte, als man meinen Brief unbeantwortet ließ. Ich hatte es erwartet."

„Sie haben umsonst Geld für das Porto fortgeworfen. Hm . . . Sie sind wenigstens offenherzig und aufrichtig, und das ist recht löblich. Hm . . . wir kennen den General Epantschin, er ist ein Mann, den alle Welt kennt. Auch den verstorbenen Herrn Pawlischtschew, der Sie in die Schweiz geschickt hat, haben wir gekannt, wenn es nämlich Nikolaj Andrejewitsch Pawlischtschew ist, weil es bekanntlich zwei Vettern dieses Namens gab. Der andere befindet sich bis auf den heutigen Tag in der Krim. Nikolaj Andrejewitsch seinerseits, der Verstorbene, war ein hochangesehener Mann, der gute Verbindungen hatte und viertausend Seelen sein eigen nannte . . ."

„Ganz recht, er hieß Nikolaj Andrejewitsch Pawlischtschew," antwortete der junge Mann und blickte darauf eindringlich forschend den Allerweltskenner an.

Diese Sorte von Allwissenden findet sich, und zwar ziemlich häufig, in einer ganz bestimmten Schicht der Gesellschaft. Nichts entgeht diesen Herren, ihr ganzer Scharfsinn, ihre unruhige Neugier und ihre sonstigen Fähigkeiten nehmen unaufhaltsam eine und dieselbe Richtung an, da sie, wie sich etwa ein Denker unserer Zeit ausdrücken würde, „nichts von höheren Lebensinteressen und Gesichtspunkten wissen". Ihre Allwissenheit beschränkt sich im übrigen auf ein ziemlich enges Gebiet: welches Amt der und der bekleidet, mit wem er verkehrt, wieviel Vermögen er hat, wo er Gouverneur war, aus welchem Hause seine Frau stammt, wer sein Vetter im zweiten oder dritten Grade ist, und so fort und fort, alles in dieser Art. Größtenteils gehen diese Allwisser mit durchgestoßenen Ellbogen einher und beziehen ein Monatsgehalt von siebzehn Rubeln. Die Leute, um deren Geheimnisse es ihnen zu tun ist, haben natürlich keine Vorstellung davon, was für Beweggründe sie bei ihren Nachforschungen leiten können; sie aber finden in ihren Kenntnissen, die sie förmlich zu einer Wissenschaft ausgebildet haben, eine aufrichtige Freude, eine Kräftigung ihres Selbstgefühls und sogar einen höheren geistigen Genuß. Und es ist in der Tat eine verführerische Wissenschaft. Ich habe Gelehrte, Literaten, Dichter und Politiker gekannt, die in dieser Wissenschaft ihre höchste Befriedigung und ihr höchstes Ziel fanden und sogar dadurch ihre Karriere machten.





FRANK WEDEKIND, DIE BÜCHSE DER PANDORA

Bei der Umarbeitung dieses Stückes leiteten mich folgende Beweggründe, die mich auch dazu veranlassen, es in seiner neuen Form herauszugeben:

Nachdem die Anklage das Drama als ein jeden sittlichen und künstlerischen Wertes bares Machwerk bezeichnet hatte, wurden von sämtlichen drei Instanzen, die ein Urteil über das Stück zu fällen hatten, gerade seine sittlichen und künstlerischen Qualitäten anerkannt. Die Instanzen waren: das königliche Landgericht I in Berlin, das Reichsgericht in Leipzig und das königliche Landgericht II in Berlin.

Das Landgericht I war auf Grund dieser Anerkennung zur Freisprechung der Angeklagten und zur Freigabe des Buches gelangt. Das Reichsgericht stellte sich auf den Standpunkt, daß sittliche und künstlerische Qualitäten nicht ausreichten, um einer Schrift den Charakter des Unzüchtigen zu nehmen und hob auf Grund dieser Anschauung das erste Urteil auf. Das Landgericht II schloß sich der Auffassung des Reichsgerichtes an und verfügte, während es die Angeklagten freisprach, die Vernichtung des Buches in seiner ehemaligen Form, wobei es aber seinen sittlichen und künstlerischen Qualitäten eine unvergleichlich sorgfältigere Würdigung zuteil werden ließ, als wie es bis dahin je in öffentlichen Besprechungen geschehen war.

Diese sittlichen und künstlerischen Qualitäten des Buches zu erhalten und sie von allen Schlacken zu säubern, die bei der ersten immerhin nicht leichten Bewältigung des Stoffes künstlerischer Übermut und Schaffensfreudigkeit mit unterlaufen ließen, ist der Zweck dieser Ausgabe. Werte zu unterschlagen und verschwinden zu

lassen, die von zwanzig deutschen Richtern, von ernsten gereiften Männern als vorhanden anerkannt wurden, vermag ich nicht zu verantworten. Ich habe, wie ich hier mit allem Vorbehalt gestehen möchte, den Eindruck, daß meine Arbeit dadurch nicht nur an sittlicher, sondern auch an künstlerischer Würde gewonnen hat. In diesem Bewußtsein übergebe ich dieses Buch der Öffentlichkeit.

Frank Wedekind.



WILHELM BODE, ITALIENISCHE BRONCE-STATUETTEN DER RENAISSANCE

Diese Publikation, die ungefähr 500 italienische Kleinbronzen des 15. und 16. Jahrhunderts zur Anschauung bringt, wird den Bedürfnissen der verschiedensten Kreise gerecht, Kunstfreunden wird darin zum ersten Male eine Übersicht über sämtliche künstlerisch ausgezeichneten Stücke, die auf uns gekommen sind, und damit eine Quelle des schönsten Kunstgenusses geboten. Den Sammlern dieser jetzt wohl am höchsten geschätzten Gattung kleiner Kunstwerke gibt sie eine unschätzbare Anleitung zur Ordnung ihrer Bronzen und zum Weitersammeln in die Hand. Für die Kunstgeschichte und die Kunstästhetik eröffnet sich eine fast noch unbenutzte Fundgrube der Forschung, und die Archäologie erhält den erwünschten Anhalt für die Geschichte der antiken Statuen. Besondere Bedeutung wird die Publikation auch für alle

kunstgewerblichen Institute haben durch die Fülle der originellsten Gefäße und Geräte von der Hand Riccios und anderer Großmeister in dieser Kleinkunst.

Wie gründlich der Herausgeber alle Sammlungen mit Bronzen durchforscht hat und alles Gute daraus für die Publikation hat aufnehmen lassen, dafür bietet seine Übersicht über diese Sammlungen in der Einleitung des Textes einen sprechenden Beweis. Wir lassen sie daher unverkürzt folgen: „Die Museen haben bis vor kurzem das Sammeln von Kleinbronzen nach antiker Zeit den Privatsammlern überlassen. Was einzelne öffentliche Sammlungen schon früher daran aufzuweisen hatten, ging auf die Sammeltätigkeit fürstlicher Kunstfreunde zurück. So ist die Bronzesammlung des Museo Nazionale in Florenz, die reichste von allen, aus dem alten Mediceerbesitz und die des Museums in Modena aus den Kunstschätzen der Este entstanden; die nicht weniger bedeutende alte Ambrosa-Bronzesammlung, jetzt in dem Wiener Hofmuseum, ist in der Hauptsache Kaiser Rudolfs II. Kunstliebe zu verdanken, und in ähnlicher Weise sind die Sammlungen der Kleinbronzen in den Museen zu Braunschweig, Kassel, Arolsen, Dresden und Stuttgart aus dem Dekorationsbedürfnis der deutschen Fürsten im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert entstanden und bei der Gründung der öffentlichen Museen in sie übergegangen. Aus vereinzelten Bronzen in öffentlichem Besitz und aus Vermächtnissen sind die Sammlungen in den Museen zu Venedig und Mailand hervorgegangen. Das Museum, das, vor etwa fünfzig Jahren, mit dem Sammeln von Bronzegeräten und Bronzestatuetten voranging, war das South Kensington Museum in London. Sodann hat der Louvre seit etwa fünfundzwanzig Jahren durch ein paar ansehnliche Vermächtnisse, die Legate Thiers und Davillier, eine ansehnliche Kollektion von Bronzestatuetten erhalten, mit der die dekorativen Bronzen des Gardemeuble vereinigt worden sind. Aus der gleichen großmütigen Gesinnung ihrer Besitzer sind die trefflichen Bronzesammlungen der Wallace Collection in London und des Ashmolean-Museums in Oxford, die Stiftung des verdienstvollen Forschers C. Drury E. Fortnum, in den neunziger Jahren entstanden. Gleichzeitig ist auch der Grund zu der Sammlung italie-

nischer Kleinbronzen im Berliner Museum gelegt worden, die heute, nachdem sie durch die J. Simonsche Stiftung noch ansehnlich bereichert worden ist, schon neben der von Florenz und Wien die bedeutendste Kollektion dieser Art ist. So ist im Laufe von kaum mehr als einem Jahrzehnt die gute Hälfte der feineren italienischen Bronzestatuetten, die sich in Privatbesitz befanden, in die Museen übergegangen, ein Prozeß, der in den nächsten Jahren voraussichtlich raschen Fortgang nehmen wird. Noch haben namentlich London und Paris, wo sich auch vereinzelt manche gute Kleinbronzen befinden, treffliche Privatsammlungen davon aufzuweisen. Die gewählteste darunter ist in London die Sammlung von George Salting, der die von Pierpont Morgan (im Victoria- und Albert-Museum aufgestellt, bis zu ihrer gelegentlichen Überführung nach New York) und Otto Beit ganz nahe kommen. Andere wertvolle Sammlungen in London sind die von Joh. P. Heseltine, Sir Julius Wernher und Mrs. Taylor. In Paris ist die Sammlung von M. Foulc eine sehr gewählte; nächst ihr sind in den Kollektionen von Martin Leroy, Comtesse de Béarn, Gustave Dreyfus, Baron Gustave Rothschild, Madame André, M. Bischofsheim, Comte Camondo, Madame Stern, Marquis de Ganay, M. Hengel und anderer vorzügliche Kleinbronzen enthalten. Ähnliche Sammlungen besitzen in Wien Fürst Liechtenstein und die Herren G. Benda und Albert Figdor, in Berlin vor allem Graf F. Pourtales, sowie Frau Oppenheim-Reichenheim, die Herren W. v. Dirksen, C. v. Hollitscher, A. v. Beckerath, R. v. Kaufmann, James Simon, Ed. Simon, O. Feist, R. Lessing, Ed. Arnhold und andere. Vereinzelte gute Bronzestatuetten finden sich in der Eremitage zu St. Petersburg (aus der Sammlung Basilewski), in der Akademie in Kopenhagen, im Bayerischen National-Museum zu München, im Museo Nazionale zu Neapel und im Museum zu Belluno, im Ryks-Museum zu Amsterdam und anderen mehr."





Venezianischer Holzschnitt 1499. P. Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt



WILLI SPEYER, OEDIPUS, EIN ROMAN

Ein Wintersonntagmorgen auf dem Wotanshügel.

„Komm herauf, Otfried!“

„Gleich, Olf. Das Gesträuch ist so dicht!“

„Komm schnell, Otfried! Gleich geht die Sonne auf, und du bist nicht oben.“

„Ich komme! Sieh dort die Krähen! Immer fliegen sie zu dreien: ein komisches Volk!“

„Otfried! Otfried! Wo bist du nur? Am Horizont liegt schon der rote Streifen.“

„Die Jungen sollten das Gesträuch weghauen, aber sie waren faul. Noch immer geht kein Weg hinauf! — Heißa! Ein Rebhuhn! — Da bin ich!“

Das Unterholz zerbrach unter Otfrieds Füßen. Nun tauchte sein Gesicht auf, das von der Kälte gerötet war.

„Wie frisch liegt dort das Land! Die letzten Nebel steigen auf und schwinden. O dieser herrliche Morgen!“

Olf saß in sein grünes Cape gehüllt auf dem Markstein und blickte hinunter.

„Sieh, dort kommt die Sonne!“

Staunend, mit großen Augen sahen sie das Gestirn stark und feierlich im Osten aufgehen.

„Die Luft ist silbern wie Quellwasser. Man möchte sie trinken.“

Sie sahen lange hinunter in die Ebene, aus der die Schatten mählich schwanden. Als die weißen Steine des Dorfkirchhofs aus unbestimmten Nebeln in klares Sonnenlicht hervortauchten, wurden die beiden Knaben von tiefer Rührung ergriffen. Und dennoch ward ihre Brust fast zersprengt von dem unbändigen Jubel, leben und schauen zu dürfen.

Otfried riß das Cape und die Mütze ab.

„Wenn jetzt Judith da wäre!“ rief er. „Ich würde mit ihr tanzen und tanzen, den ganzen Wotanshügel hinunter, zum Dorfkirchhof hin, bis wir nicht mehr könnten!“

Er dehnte seinen schlanken, harten Körper.

„Otfried, heute ist Schnitzeljagd!“

„Hurra! Ich gebe jedem eine Stunde Vorsprung.“

„Du, die Kerls betrügen ja! Fipps ist neulich gelaufen und hat nur zwanzig Papierschnitzel gestreut. Elend was?“

„Haue! Haue!“ sagte Otfried, der anfing auf eine Eiche zu klettern.

„Otfried, die Luft ist so klar, daß man auf den Grauen Bergen die Burgruinen sieht. Siehst du sie?“

„Ich sehe sie, — sie sind g a n z deutlich zu erkennen!“ rief Otfried von oben.

Und plötzlich erhob er seine helle Stimme und sang:

„O, Täler weit, o Höhen,
O schöner, grüner Wald . . . .“

Mitten im Lied jedoch unterbrach er sich:

„Du, Olf, wir wollen mal etwas ganz Großes werden, irgend etwas, was noch kein Mensch auf der ganzen Welt war!“

„Ja natürlich!“ höhnte Olf. „Wenn man im Morgenwind auf einer Eiche steht und die Äste biegen sich und die Haare flattern, — ha, was hat man dann für große Gefühle in der Brust!“

„Esel!“ tönte es von den kahlen Zweigen der Eiche zurück.

Eine Stille trat ein.

Plötzlich kletterte Otfried schnell und behende hinunter und setzte sich sehr nachdrücklich neben Olf.

„Ich bin furchtbar unglücklich!" sagte er.

Olf rieb mit der Nase an seinem Cape entlang.

„So?"

„Ja!"

„Furchtbar?"

„Ja. Furchtbar!"

„Wieso denn?"

Otfried wurde rot.

„Du weißt es ja!"

Olf stand auf und schleuderte Steine ins Tal.

„Ich hab' keine Ahnung."

„Weil ich immer noch mit Brigitte kein Wort gesprochen habe."

„Na, dann kannst du es ja bald tun. Du bist ja auch erst sieben Monate hier," sagte Olf, während er nach einer Hauselstaude zielte.

„Ich kann es aber nicht. Jeden Abend nehme ich mir vor, ihr gute Nacht zu sagen, und dann geht es nicht. — Übrigens kann ich Brigitte doch nicht plötzlich gute Nacht sagen, wenn ich es sieben Monate nicht getan habe."

„Na, denn läßt du's eben!"

„Ach Olf, rede doch keine Dummheiten!"

„Wieso Dummheiten?"

Drei Krähen flogen krächzend über die brachen Schollen.

„Du weißt ganz genau, wieviel mir daran liegt. — —"

„Woran? Ihr gute Nacht zu sagen?"

„Ja."

„Na, dann tu es doch."

Otfried stand wütend auf.

„Olf, Du bist wirklich ein Esel."

Olf beachtete diese Freundlichkeit nicht.



A. Menzel. Aus Kunst und Künstler, Jahrgang VI

„Wir müssen überhaupt jetzt gehen. Es ist höchste Zeit!"

Bald liefen die beiden Freunde den Hügel hinunter. Otfried stieß manchmal ein Steinchen oder eine lose Wurzel mit der Fußspitze kräftig vorwärts und freute sich, wenn seine Geschosse Olfs nackte, rötlich schimmernde Beine trafen.

Sie gingen den schmalen Weg durch den Tannenwald. Der Boden war hart gefroren; auf dem Gesträuch lag der Reif des Morgens. Die Luft war eisig kalt. Langsam stieg die Sonne über dem Land empor, das in der wundervollen Ruhe eines winterlichen Sonntagmorgens sich breitete.

Aus der Ferne nur läuteten die Glocken von den Türmen der Dorfkirche. Sie riefen nicht die Toten, die am Sonntagmorgen so selig und gesund schlafen wie nie zuvor, — sie riefen die Lebendigen und segneten ihre Wanderung durch das kalte, silberne Winterland.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Als aber Olf und Otfried den Waldweg entlang gingen, begegneten ihnen Edith und Peter Reichenfeld. Edith trug die weiße schmale Hand mit den rötlichen spitzen Fingernägeln ein wenig erhoben — so, wie sie es liebte.

Sie gab Otfried einen Nasenstüber, hob den Kopf etwas und fragte:

„Na Fridolin, wie geht's?"

„Dank, Herrin, Dank."

„Warum Herrin?" fragte Peter Reichenfeld — zart und glücklich wie stets, wenn er in Ediths Nähe war.

„Bin ich Fridolin, so ist Edith die Gräfin von Savern. Und daß ich Euch ergeben bin, edle Frau — — —!"

Otfried legte seine Hand auf die Brust, machte eine artige Verbeugung und sprang davon.

„Um neun Uhr Schnitzeljagd! Um zwei Uhr Halali! Auf Wiedersehen!"

„Auf Wiedersehen!"

Als die beiden Knaben ein kleines Stück weiter schritten, kamen Fredelgunde und Judith.



Albrecht Altdorfer. Aus Kristeller: Kupferstich und Holzschnitt

Otfried lief auf Judith zu, nahm ihre Hand, stemmte seine in die Hüfte und tanzte einige Male um sie herum, während das Mädchen lachend und errötend sich um seine eigene Achse drehte. Olf aber steckte seinen Arm unter den Fredelgundes und rief:

„Mädels, ihr müßt mit uns mitkommen und uns beim Frühstück Gesellschaft leisten!“

Die beiden zogen die leicht widerstrebenden Mädchen fort.

Nun fing Otfried an, einem fahrenden Schüler gleich auf einem Weidenstab als auf einer Querpfeife zu blasen, wobei er lustig sprang, den Kopf zur Seite bog und Judith mit komischer Verliebtheit anblickte. Dann warf er seine Flöte in weitem Bogen fort, gab sich ein geschäftiges Aussehen und begann den Ritter Heißsporn zu spielen, indem er Judith ungebärdig zur Seite stieß:

„Fort, fort,
Du Tändlerin! — dich lieben? — Ei, ich liebe
Dich nicht und frage nichts nach dir. Ist dies
Die Zeit zu Puppenspiel uud Lippenkampf?
Nein, blut'ge Nasen gibt's, zerbrochne Kronen
Und diese noch im Handel obendrein
Gangbar zu machen. — Blitz! Mein Pferd, mein Pferd!
Was sagst du, Käthchen, wolltest du nicht was?“

Lady Percy fragte errötend, leidenschaftlich:

„Ihr liebt mich nicht? Ihr liebt mich wirklich nicht?“
„Komm, Käthchen, willst du mich reiten sehen?
Wenn ich zu Pferde sitze, will ich schwören,
Ich liebe dich unendlich. Aber — — — — —“

Da, — als sie den Kreuzweg erreichten — —!

Gott — — — —!

O Brigitte, wenn ich jetzt nicht mit dir spreche, bin ich verloren! O Brigitte!

„Guten Morgen, Brigitte!“ schrie Otfried mit verzweifelter Stimme. „Ein herrlicher Tag heute, nicht wahr?“

Olf blieb mit offenem Munde stehen und starrte Otfried an. Dann kniff er Fredelgunde so heftig in den Arm, daß sie fürchterlich schrie.



Max Liebermann. Aus Schiefler, das graphische Werk Max Liebermanns

Brigitte aber glühte vor Freuden; sie kam rasch näher, reichte Otfried mit einer innigen schönen Gebärde die Hand und sagte:

„Guten Morgen, Otfried! Ja, es wird ein schöner Tag heut werden!“

O Gott, wenn ich jetzt nur nicht niederstürze!

O Brigitte, das andere war alles ein Traum! O Brigitte!

— —

Im lebhaftesten und lustigsten Gespräch erreichte die kleine Gesellschaft das Schloß und bestieg langsam die steinerne Treppe.

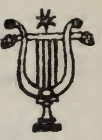
Allen voran tänzelte Otfried die Stufen hinauf.

Aus dem Walde ertönten stetig sich nähernd — die freudigen Rufe zur Jagd.




Briefe
der
Ninon de Lenclos
Mit 10 Radierüngen
von Karl Walser
VERLAG BRUNO CASSIRER





NINON DE LENCLOS, EIN BRIEF

Der Rivale, den man Ihnen gegeben hat, muß um so mehr gefürchtet werden, als er ein Mann ist, wie ich Ihnen riet, einer zu sein. Ich kenne den Chevalier: niemand ist fähiger wie er, eine Verführung nach allen Regeln der Kunst durchzusetzen. Ich möchte wetten, sein Herz ist ganz unberührt. Er attackiert die Gräfin kaltblütig: Sie sind verloren. Ein so leidenschaftlicher Liebhaber wie Sie macht tausend Schnitzer; die besten Chancen entgleiten seinen Händen. Alle Augenblicke gibt er sich eine Blöße, und sein Unglück ist, daß ihm Übereilung und Zaghaftigkeit abwechselnd schaden. Er läßt sich tausenderlei Gelegenheiten, Terrain zu gewinnen, entgehen. Ein Mann dagegen, der die Liebe zu seinem bloßen Vergnügen betreibt, zieht aus der geringsten Kleinigkeit Nutzen; nichts entgeht ihm; er sieht seinen Fortschritt, kennt die schwachen Seiten und greift dort an: Alles ist seinem Zwecke dienbar, alles wird berechnet. Sogar seine Unklugheiten sind oft das Resultat reifer Erwägungen und fördern den Erfolg: kurz, er erlangt eine solche Überlegenheit, daß er im voraus das Datum seines Erfolges angeben könnte.

Hüten Sie sich wohl, Marquis, zuviel zu tun: zeigen Sie nicht so viel Liebe, daß die Gräfin sich erholen müßte von dem Übermaß Ihrer Leidenschaft, quälen Sie sie ein wenig, sorgen Sie dafür, daß sie ein bißchen Angst bekommt, Sie zu verlieren. Nie wird eine Frau Sie noch zuvorkommend behandeln, wenn sie glaubt, Sie seien zu verliebt, um sie im Stiche zu lassen. Weniger ihre Tugend

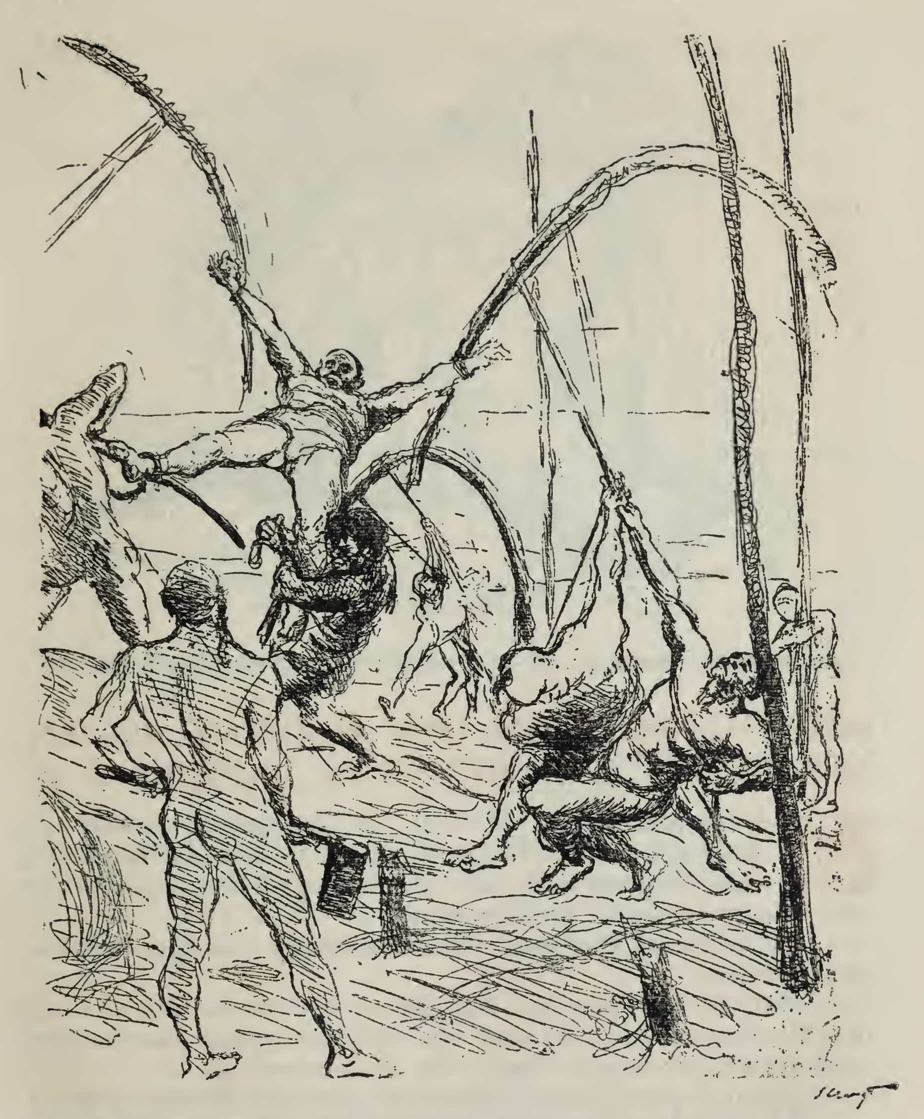
als ihr Stolz macht sie unleidlich. Wie ein Kaufmann, dem man zuviel Lust nach seiner Ware gezeigt hat, so wird auch sie erbarmungslos immer mehr aufschlagen. Mäßigen Sie also einen unklugen Ungestüm. Zeigen Sie weniger Leidenschaftlichkeit und Sie werden desto mehr erwecken. Wir fühlen erst den ganzen Wert eines Glückes in dem Augenblicke, wo es uns zu entschwinden droht. Ein wenig Zurückhaltung in der Liebe ist unerläßlich für das Glück beider Teile. Im Notfalle würde ich Ihnen sogar raten, ein bißchen frevelhaft zu sein. Bei jeder anderen Gelegenheit ist es zweifellos besser, ein Narr zu sein als ein Schelm, aber in galanten Dingen sind allein die Dummen Narren und die Schelme haben stets die Lacher auf ihrer Seite.

Allerdings muß ich gestehen, daß die Wahrheit dessen, was ich hier sage, sehr vom Gegenstand der Eroberung abhängt. Bei einer Frau von Erfahrung wird es sicher nützlich sein, meine Ratschläge zu beherzigen. Bei einer Novize hingegen wird man vielleicht ganz verschiedene Waffen anwenden müssen. Es verschlägt nichts, wenn man dieser zu erkennen gibt, welchen Eindruck sie auf uns gemacht hat; ihre Erkenntlichkeit richtet sich nach der Wirkung, die ihre Reize hervorbringen: Ihre Liebe ist das Thermometer der eigenen Liebe; sie erwidert eine Leidenschaft mit gleicher Heftigkeit und Dankbarkeit. Eine Weltdame dagegen bemerkt die Liebe nur mit den Augen der Eitelkeit und läßt Sie ein Gut nur um so teurer erkaufen, je höher Sie es selbst bewerten. Sie sehen also, es gibt kaum absolute Wahrheiten; alle sind relativ. Adieu!

Ich habe übrigens einige Bedenken, Sie zu verabschieden, ohne Ihnen noch ein Wort des Trostes gesagt zu haben. Sie brauchen nicht den Mut zu verlieren. So gefährlich der Chevalier auch sein mag, Sie können ruhig in die Zukunft sehen. Ja, ich habe sogar den Verdacht, daß die schlaue Gräfin ihn nur auf der Bildfläche erscheinen ließ um Sie zu ängstigen. Ich will Ihnen nicht etwa schmeicheln, aber ich freue mich, Ihnen sagen zu können, daß Sie mehr wert sind als er. Sie sind jung, Sie debutieren in der Gesellschaft, man betrachtet Sie als einen jungen Menschen, der noch nicht geliebt hat. Der Chevalier hingegen hat gelebt. Welche Frau fühlte nicht den Unterschied? Freilich, welche Frau, die ihn fühlt, wird ehrlich genug sein, es einzugestehen?

MAX SLEVOGT
SCHWARZE SZENEN, SECHS RADIERUNGEN

Diese Radierungen erschienen in einer Auflage von 50, vom Künstler unterschriebenen Exemplaren, auf kaiserlichem Japan. Der Künstler hat diese Arbeiten als Radierversuche bezeichnet, und in der Tat sind es die ersten Arbeiten, die er mit Radiernadel auf Ätzgrund unternommen hat. Vielleicht um so mehr darf man erstaunt sein, wenn er sofort das künstlerisch Pikante, das in Radierungen liegen kann, erfaßt hat: man wird technisch hier den Künstler zu Wirkungen gelangen sehen, wie wir sie bei Rembrandt und Goya verzeichnet finden. Die Anknüpfung an Rembrandt ist ja kein neues Element in Slevogt: in den Zeichnungen zu Ali Baba hat er davon Zeugnis abgelegt, wie wir dann auch in manchen Fällen in seiner Malerei die Anziehung spüren, die auf ihn das im Fluge erhaschte Spiel von Licht und Schatten im Helldunkel ausgeübt hat. Bei diesen Radierversuchen trat der Eindruck Goyas hinzu. Entsetzenerregende Gebilde, Mord- und Totschlagszenen hatte der phantasievolle Spanier in den Radierungsfolgen niedergelegt, mit welchen er die politischen Ereignisse in seinem von den Verheerungen des Bürgerkrieges heimgesuchten Vaterlande begleitet hatte. Slevogt hat, durch keine äußeren Anlässe getrieben, nur durch den Gaukeltrieb in seinem Innern bewegt, in den Szenen von Kampf und Mord, den „schwarzen Szenen“, wie er sie nennt, eher das gezeichnet, „was sich nie und nimmer hat begeben“: Schreckensszenen aus Phantasieland, mit leichter Hand hingeschriebene Träume von bewegten Gruppen, zu Meer und zu Lande, Neger und Europäer, welche in einer Weise um ihr Leben kämpfen oder hingerichtet werden, die ihre Schrecken verlieren, weil man nicht an sie glaubt. Dazwischen eine Tänzerin, die gewiß viel Unheil anrichtet. Auf das Umschlagblatt aber hat er einen Künstler gezeichnet, der, die Füße auf den Kaminsims gestützt, im Lehnstuhl beim Rauch der Zigarre wohlig angeregt seinen Märchenempfindungen nachsinnt.



Max Slevogt. Aus den „Schwarze Szenen“



LOVIS CORINTH, IN DER AKADEMIE JULIAN AUS KUNST UND KÜNSTLER, JAHRGANG III

Un nouveau! tönte es durch das Bouguereau-Atelier der Akademie Julian. Einige Neugierige drehten den Kopf nach dem Eingetretenen, die anderen arbeiteten ruhig weiter und stimmten nur in den Ruf ein.

Un nouveau! Das ganze Atelier erzitterte vor dem dröhnenden Geschrei.

Erst als die Pause des Modells war, sammelte sich alles um den Neueingetretenen. Er stach mit seinem struppigen, dunklen Bart und viereckigen Gesicht bizarr von den anderen ab.

„De quel pays êtes-vous, monsieur“, fragte der Massié der Klasse.

Er aber tat als verstünde er nicht, denn Preußen oder wenig-

stens Deutschland nennen, schien ihm gleich einer Herausforderung zum Kampf.

Deshalb sah er von einem zum anderen und die Wände entlang, die mit Karikaturen, gezeichneten und gemalten Akten bedeckt und mit gebrauchter Ölfarbe beschmiert waren.

„D'où venez-vous, monsieur?" „D'Anvers", erwidert er schnell, denn das schien der beste Ausweg.

Vous êtes Belge?

Non, monsieur.

Votre nom, monsieur?

„Stiemer." *)

Vous êtes Américain?

Kopfschütteln.

Où avez-vous étudié? fragte der Atelierälteste schon ungeduldiger.

A Munich.

Alors vous êtes Bavarois?

Oui, monsieur, bejahte Heinrich. Es schien ihm zwar ein wahrer Verrat an seinem Vaterland, aber in Anbetracht der Feindschaft — —; er konnte nicht zu Ende denken, denn ein wüstes Gejohle entstand, indem sich alle Köpfe, nach einer Richtung suchend, hindrehten.

Baschmang un compatriote! Baschmang! où est Baschmang!

Einige waren schon bei ihm und zerrten ihn zu dem Neuen hin, der in ihm eine komische Berühmtheit aus München wiedererkannte.

Beide schienen nicht gerade erfreut, sich hier wieder zu sehen und reichten sich daher geniert die Hand.

Dann wurde aus Schemeln eine Art Altar errichtet, worauf Heinrich feierlichst als Mitglied der Klasse eingesegnet wurde. Ein Frühschoppen im nahegelegenen Café machte den Schluß der Zeremonie.

Wieder in das Atelier zurückgekehrt, erklärte Bachmann seinem

---

*) Leider gestattete uns der Autor nicht, die Anonymität seines Helden „Stiemer" dem neugierigen Leser zu enthüllen. Wir dürfen nur anzudeuten wagen, daß auch Cäsar es liebte, von sich in der dritten Person zu sprechen.
Die Red.

Landsmann allerlei Wissenswertes. Er wies auf einen mit breitem Rücken, der an einer vortrefflichen Studie arbeitete.

Il est très-fort! flüsterte er ihm so zu, daß es auch von dem Betreffenden gehört werden konnte. Was ich mir wohl daraus machte, dachte Heinrich, wenn es darauf ankommt, hau' ich ihn doch durch.

Il est exempt, flüsterte der andere laut weiter; als er aber wieder dem verständnislosen Blick Heinrichs begegnete, bequemte er sich zu einer deutschen Auseinandersetzung: Er hat im Salon die dritte Medaille erhalten und ist juryfrei.

Nun huschte doch über das Gesicht des Preußen so etwas wie Hochachtung.

Das war ja sein eigner geheimer Wunsch, so lange hier zu bleiben, bis er im Salon etwas ausgestellt hatte und womöglich eine Mention honorable in die Tasche stecken konnte.

Wie heißt er denn? fragte er ganz schüchtern.

Ménard! Und der dort mit dem schwarzen Bart ist Dinet; der ist bereits hors concours.

Ja und die arbeiten hier alle so gemütlich unter den anderen und lassen sich korrigieren?

Das ist alles ganz gleich, wenn hier jemand mit seinem Bilde für den Salon fertig ist, kommt er einfach hierher arbeiten, drüben im Lefèvre-Atelier ist Rochegrosse.

Donnerwetter nochmal, brummte Heinrich, der hatte ja in München den famosen Vitellius ausgestellt.

Er ließ seine Augen an den Arbeiten entlang gehen, längs den Karikaturen an den Wänden, und sie blieben auf einem langen Schild an der Querwand des Ateliers haften.

Mit großen Lettern war da geschrieben:

„Le nombril est l'oeil du torse.“

Bachmann sah ihn überlegen lächelnd an und erklärte: das ist ein Ausspruch von Ingres.

„Der Nabel ist das Auge des Bauches“ übersetzte Heinrich langsam.

Ha! ha! lachte er, was eigentlich nur in dem Fletschen beider Reihen Zähne, die bis zum Gaumen frei wurden, bestand.



Adolf Menzel, Kunst und Künstler, Jahrgang VI

Das ist ja sehr gut!

Dann aber wollte sein Dolmetscher arbeiten und führte ihn noch zu dem Farben- und Leinwandhändler, der in einem Winkel seinen fliegenden Laden etabliert hatte.

Hier können Sie alles kaufen, was Sie brauchen, ob Sie nun malen oder zeichnen wollen.

Am nächsten Sonnabend war er schon so bekannt mit seinen Kollegen, daß er bereits für die Wand karikiert wurde als bayrischer Soldat auf rotem Hintergrund und mit Abdrücken von blutigen Händen, darunter stand „Quand même".

Bouguereau fand Gefallen an dem gros Allemand. Ein kleiner aber sehr breiter kräftiger Herr mit schwarzen Augen, dichtem weißen Haar und Bart.

Mit schnarrender Stimme und sarkastischem Lächeln fing er stets mit den Worten an:

„Ce n'est pas mal, vous avez du talent," und endigte:

„Cherchez le caractère de la nature, monsieur, prenez des brosses petites." Er selbst aber arbeitete mit breiten Pinseln, wie Heinrich erzählen hörte.

Anders war den nächsten Monat Tony Robert Fleury. — Beide wechselten immer ab, wie im anderen Atelier Lefèvre und Boulanger. — Er war ein großer schöner Mann mit dunklem, gelocktem Haar und Bart und sonorer Stimme.

Er war für das Breite, Große. Die Gegensätze des Hintergrundes und der Figur; einfache Aneinandersetzung der Töne.

„Prenez des brosses larges et mettez ton à ton."

Er selbst aber malte mit kleinen Pinseln und strichelte die Töne ängstlich auf die Leinwand.

* * *

Ein Aufenthalt in Paris war in jenen ersten achtziger Jahren unter den münchner Malern zur Mode geworden, und so wäre Stiemer auch, nachdem er ein Bild gemalt hatte, welches einen gewissen Beifall bei seinen Kollegen errungen hatte, zu gerne dorthin gegangen, wenn ihn nicht der Haß der Franzosen auf Deutschland immer wieder davon abgehalten hätte.

Diejenigen, welche nach Paris gezogen waren, konnten nicht genug von diesem Haß auf die deutsche Nation berichten; auch die Zeitungen waren mit Schilderungen gräßlicher Grausamkeiten angefüllt.

Je suis Bolonais, hatte sich ein Sachse eingeführt, und was soll ich Ihnen sagen, erzählte er weiter:

„Die ganzen Franzosen haben mich geküßt."

Das war nun doch für den ungeschlachten Ostpreußen eine harte Nuß. Er dachte hin und her, dann kam ihm die Erleuchtung.

„Ich ziehe nach Antwerpen!"

Kaum war der Entschluß gefaßt, so führte er ihn auch aus.

Aber die Zeit der Rubens und Brouwer und der Historienmaler Gallait, Verlat und Leys war hier vorbei. Nach einem halben Jahre hatte er das Nest so satt, daß es ihn nach dem nahen Paris zog, auch wenn Gefahren tausendfach noch vermehrt dort seiner warteten.

So ging er denn in den ersten Tagen des Oktobers die großen Boulevards hinunter durch die Porte St. Denis, die gleichnamige Vorstadtstraße, in die Akademie Julian.

Jene ganz individuelle Luft, die den Nordseeländern hauptsächlich im Frühling und Herbst so eigen ist, hüllte alles in einen vornehmen Silberton, so daß die Straßen mit allem, was daran und darauf war, in jedem Ausschnitt ein Bild boten, das ein Malerauge erfreuen konnte.

Wieviel lebhafter ging es hier zu als in den anderen Städten, die Heinrich gesehen hatte.

Kinder hielten auf den Trottoirs unbekümmert um die Polizisten ihre Spiele ab, Männer wichen aus und eilten geschäftig weiter. Frauen schritten einher wie die Bachstelzen, Mädchen in Arbeitsblusen zogen untergefaßt paarweise dahin. Sie kicherten, schwatzten, sangen und verschmausten goldig glänzende Orangen. Aber jedes weibliche Wesen ohne Unterschied des Ranges hatte sich mit einem mächtigen Cul de Paris ausstaffiert.

Ein Gewoge von Equipagen, Droschken und Omnibussen auf dem Fahrdamm.

In der Rue Faubourg St. Denis hielten Männer und Frauen längs den Häusern Früchte und Gemüse feil; Fleischstücke hingen an den Türen und Fenstern der Metzgerläden; zweirädrige Lastkarren mit einem Riesenpferde oder zweien hintereinander gespannt kreischten des Weges.

Alles zusammen verbreitete einen warmen, modrigen Geruch, der nicht besonders erfreulich in die Nase stieg. Dazu kam noch, daß in dem ersten Stock des Hauses, in dem die Akademie Julian sich befand, eine Großhandlung von Vogelbälgen war und der Duft von Kampfer und Arsenik auch nicht gerade das Atmen erleichterte.

* * *

Heinrich bewegte sich zuerst ängstlich und vorsichtig zwischen seinen Erzfeinden; als Preuße fürchtete er jeden Augenblick eine Beleidigung an den Kopf geworfen zu bekommen, während die Franzosen wieder ihrerseits dem großen, stark aussehenden Menschen aus dem Wege gingen.

Ehe aber ein Monat verflossen, war der gros Allemand — wie er allgemein genannt wurde — der Liebling des Ateliers geworden.

Mit ihm hielten hauptsächlich drei andere zusammen:

Mauerbrecher, ein Schweizer, durch seine äußere Schroffheit ein verwandter Charakter, ein anderer Ostpreuße, Blumenthal, der von hinten in seiner langen Dünnheit einem Straußen frappant ähnlich war, und ein Österreicher von Sambitsch, ein Gentleman der Gesellschaft. Nur Bachmann war verschwunden.

Ou est Baschmang? tönte es noch manchmal klagend durch die Klasse.

Il est fou! echoete es zurück.

Er war geisteskrank geworden und starb bald.

* * *

Der Schnee und Wind fegte um das große Atelierfenster herum und schwere Wolken verfinsterten den Himmel.

Oh la la! que fait noir maintenant, rief Jourdan, der Massié, und sah zum Wetter empor.



Karl Walser, Kunst und Künstler, Jahrgang III

Nouveau! nouveau! allez chercher le grand reflecteur de l'atelier Lefèvre! befahl ein anderer.

Der Neue sah unentschlossen in die grinsenden Gesichter.

Mais certainement, monsieur, bestärkte Jourdan, il le faut.

Auf eine lautlose Stille hörte man aus dem Nebenatelier ein schallendes Hohngelächter und der Dupierte kam in Begleitung von Lefèvre-Schülern, die lachend und heulend um ihn herumtanzten, wieder zurück und setzte sich beschämt an seine Staffelei.

Alors reposez, mademoiselle, befahl Jourdan, da die Finsternis nicht weichen wollte.

Ein Paar griff zum Floret, andere stellten einen Pfropfen auf und warfen mit Sou-Stückchen nach ihm, die dann der Besitzer des zunächst liegenden Geldstückes lächelnd einsteckte.

Pelabaum aus Marseille, der Don Juan der Klasse, hatte sich in die Nische zu dem ausruhenden Modell geschlichen.

Endlich brach das Tageslicht wieder durch die jagenden Wolken.

Il est l'heure, mademoiselle! rief Jourdan und alle stellten sich zur Arbeit vor die Staffeleien. Aber die Aufforderung mußte wiederholt werden, bis das Modell verlegen, die Haare mit den Händen ordnend, auf das Podium zurückkam.

* * *

„Ri—ez! ri—ez ma be—e—lle! ri—ez, ri—e—z toujours" flötete „le tigre", so genannt, weil er in Bengalien beheimatet war, aber die kräftige Stimme Jourdans übertönte sein Lied.

„la peinture à l'huile
est très difficile"

darauf der ganze Chor:

„mais c'est bien plus beau
que la peinture à l'eau".

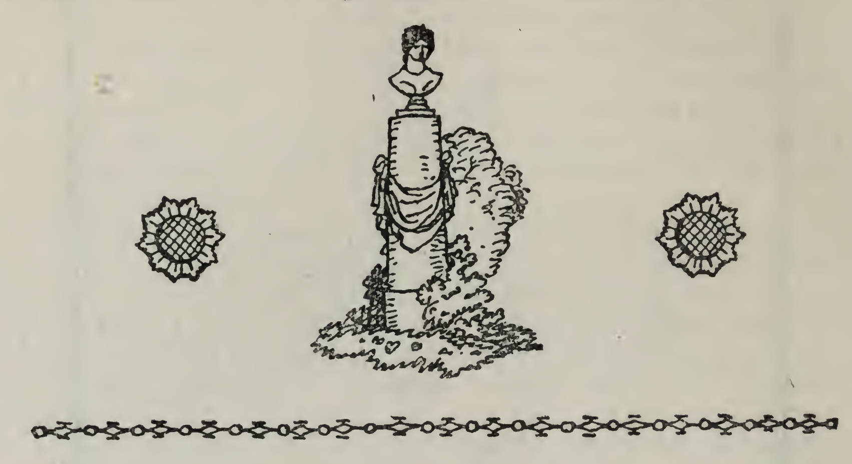
Dann herrschte Stille, jeder war eifrig mit seiner Arbeit beschäftigt; man hätte können eine Nadel auf den Boden fallen hören. Da, ein Pfiff wie eine Rohrdommel im Schilf, dann mehrere Lockrufe, Froschgequake, Grunzen von Schweinen, Tigergebrüll und dann ein Gemisch von Lauten, die von schrillem Pfeifen auf Schlüsseln übertönt wurden.



Anbrey Beardsley, Réjane. Aus Kunst und Künstler

Ein Halloh, als wenn der jüngste Tag anbrechen sollte.

Plötzlich wieder lautlose Stille, daß von dem schnellen Übergang das Trommelfell zu platzen drohte. — — — —



M. NEIL WHISTLER, WANN EIN KUNSTWERK VOLLENDET IST. KUNST UND KÜNSTLER II

Ein Gemälde ist vollendet, sobald jede Spur der Mittel, die zur Erreichung des beabsichtigten Resultates angewandt wurden, verschwunden ist.

Von einem Gemälde sagen, — wie das so oft zu seinem Lob geschieht, — daß es eine große und ernste Arbeit erkennen lasse, das heißt sagen, daß es unvollendet ist, und unwert, gesehen zu werden.

Der Fleiß in der Kunst ist eine Notwendigkeit — nicht etwa eine Tugend — und jedes Zeichen, das man von ihm in einer Schöpfung wahrnimmt, ist ein Fehler, nicht ein Vorzug, ein Beweis, nicht der Vollendung, sondern von unbedingt ungenügender Arbeit; — denn die Arbeit allein nur kann die Spur der Arbeit auswischen.

Am Werke des Meisters darf man nicht nur nicht den Schweiß seiner Stirne riechen, sondern auch nicht die leiseste Anstrengung seiner Arbeit fühlen; es ist beendet, sobald es begonnen worden.

Eine Aufgabe, die durch Fleiß und Beharrlichkeit allein zu Ende geführt worden ist, ist niemals begonnen worden und wird ewig unvollendet bleiben: — sie ist ein Monument des guten Willens, — des guten Willens und der Dummheit.

Je mehr sich einer abringen, je mehr er sich Mühe geben und beeilen mag, umsomehr wird er zurückbleiben.

Das Meisterwerk muß uns erscheinen wie die Blume dem Maler erscheint, in ihrer Knospe vollendet wie in ihrer Entfaltung, ohne ihre Gegenwart zu begründen, ohne eine Mission, die sie zu erfüllen hätte — einfach eine Freude für den Künstler, eine Illusion für den Menschenfreund, ein Rätsel für den Botaniker — ein Erwecker des Gefühls und seiner Allitterationen für den Dichter."



WILHELM BODE, FLORENTINER BILDHAUER DER RENAISSANCE

Für die Entwickelung der Skulptur im Cinquecento waren, der Architektur und besonders der Malerei gegenüber, verschiedene Momente von ungünstigem Einfluß. Wo sie mit der Architektur zusammen arbeitete — und das war namentlich anfangs noch beinahe die Regel —, hatte diese die leitende Rolle und drängte die Plastik zur Dekoration. Noch ungünstiger wirkte die Stellung der Malerei, die in weit stärkerem Maße als in der Frührenaissance die führende und bestimmende Kunst wurde und eine rein plastische Auffassung nur schwer aufkommen ließ. Der engere Anschluß an die Antike, mit der sich die Künstler verwandt fühlten, machte die Plastik dabei vielfach abhängig von den klassischen Vorbildern, die zumeist geringere spätrömische Nachbildungen waren. Diese Abhängigkeit mußte aber von Nachteil für sie sein, da den meisten

Bildhauern auch in dieser Zeit eine volle Kenntnis der menschlichen Form noch abging. Ungünstig wirkte auch der Umstand, daß der Meister, der vor allem die neue Richtung der Kunst in Florenz einleitete und in Worten und Werken ins Leben rief, daß Leonardo als Bildhauer in Florenz nur als Gehilfe Verrocchios ausführend und vorbereitend tätig war und Florenz schon jung verließ; er hat daher auch auf die Florentiner Bildhauer vorwiegend durch seine Gemälde gewirkt. Ähnliches, wenn auch nicht in gleichem Maße, gilt von Michelangelo. Unter den Bildnern, welche man der Hochrenaissance zurechnet, sind daher nicht wenige, die bis weit in das Cinquecento hinein die spätere Richtung des Quattrocento im wesentlichen weiterführen: die Ferrucci, Rovezzano, Torrigiano und selbst Andrea Sansovino in seinen früheren Arbeiten haben dieselbe spielende Dekorationsweise, wie die letzten Marmorbildner des Quattrocento, und ordnen ihr das Figürliche noch in höherem Grade unter, wenn auch das architektonische Gerüst stärker hervorgehoben und im klassischen Sinne ausgebildet wird und die Ornamente eine kräftigere Wirkung erhalten.

Die neue Kunst tritt in der Plastik, von Michelangelo abgesehen, zuerst und am reinsten in Erscheinung in den beiden Gruppen der Taufe Christi von Andrea Sansovino und der Predigt Johannes des Täufers von Rustici über den Türen des Battistero, die beide dem Anfange des Cinquecento angehören. Sie sind entstanden unter dem unmittelbaren Eindruck von Leonardos und Michelangelos Kartons der Schlacht bei Anghiari und verraten namentlich den Einfluß Leonardos, dem selbst Michelangelo damals sich nicht ganz entziehen konnte. In ihren großen typischen Gestalten, in der kolossalen Bildung, die von allem Individuellen, Kleinen und Zufälligen frei und voll hoher allgemeiner Schönheit ist, in der ruhigen Vornehmheit der Erscheinung und der Aktion, in der freien Durchführung der Kontraste zwischen den verschiedenen Figuren wie in der Bewegung der einzelnen Glieder, namentlich in der Ausbildung des Kontrapostes geben sich beide Gruppen aufs deutlichste als Werke der klassischen Kunst, wie sie gleichzeitig in den Gemälden von Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto und Raffael zur Erscheinung trat. Unter den Reliefs atmen den-



Albrecht Dürer. Aus Kristeller: „Kupferstich“

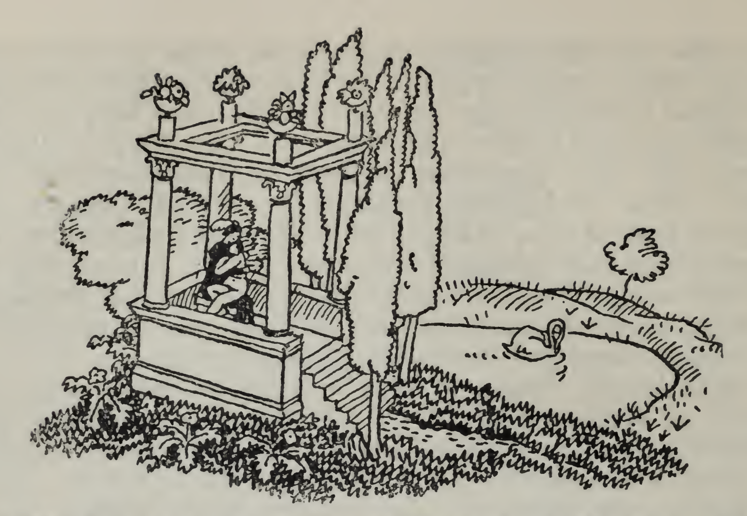
selben Geist das von Lorenzetti nach Raffaels Entwurf ausgeführte Bronzerelief mit Christus und der Samariterin in S. Maria del Popolo zu Rom und, bei strengerer, eigenartigerer Stilisierung, Leonardos um ein Menschenalter früher entstandenes figurenreiches Relief mit der Allegorie der Eifersucht, von dem eine farblose Stuckwiederholung im South Kensington Museum erhalten ist.

Eine weitere glückliche Entwickelung in der Richtung, der die italienische Malerei durch mehrere Jahrzehnte eine Fülle der herrlichsten Schöpfungen verdankte, wurde in der Plastik verhindert durch die Unterströmung jener Zierkunst, welche die Auffassungsweise der späteren Frührenaissance im wesentlichen beibehielt oder ins allgemeine verflachte, vor allem aber durch die gewaltige Erscheinung Michelangelos, der in seiner übermächtigen Eigenart die bildnerische Kunst zu beherrschen anfing, ehe sich diese zu voller Freiheit und zu gründlicher Kenntnis des Körpers entwickelt hatte. Schon Andrea Sansovino ist in seinen späteren Werken ganz von Michelangelo abhängig, namentlich von den Deckenbildern der Sixtina; im höheren Maße ist dies noch bei Andreas Schüler Jacopo Sansovino und fast allen gleichzeitigen Florentiner Bildhauern der Fall. Keiner hat unter diesem Einfluß die eigene Persönlichkeit voll entwickeln können. Desto größer und mächtiger steht Michelangelo selbst da. Da er durch und durch Bildhauer war, ist ihm die plastische Darstellung des menschlichen Körpers die höchste Aufgabe. Er löst diese Aufgabe in einer Weise, die den Gesetzen der alten Kunst vielfach gerade entgegengesetzt ist, aber ihre eigenen, ebenso berechtigten Gesetze in sich trägt. Sein titanenhaftes Geschlecht ist von großer typischer Bildung, die viel zu mächtig ist, um, wie im täglichen Leben, zahlreiche und stark unterschiedene Individualitäten aufzuweisen. In seinen Gestalten erscheint der Geist wie eingedämmt, der Wille zurückgehalten durch eine bittere kummervolle Stimmung. Um so stärker, um so großartiger spricht der Körper, der in den mannigfachsten Stellungen, in immer neuer Schönheit und zugleich in dem ursprünglichen Zusammenhang und in der Äußerung der treibenden Kräfte reicher und klarer wie regelmäßig in der Natur zum Ausdruck kommt, eine weit über das Alltägliche hinaus gesteigerte Welt für

sich. Hier ist Michelangelo ein Entdecker trotz der Alten und über sie hinaus; indem er nicht das harmonische Zusammenwirken von Körper und Geist oder der einzelnen Teile des Körpers untereinander anstrebt, sondern bald diese, bald jene Teile vorwiegend betont, den einen gegen den anderen in Gegensatz stellt und diesen wieder auszugleichen weiß, indem er bei Gruppen und größeren Aufbauten in ähnlicher Weise die verschiedenen Gestalten kontrastierend und ergänzend zusammen ordnet, ergeben sich für ihn zahllose Möglichkeiten, den Körper in immer neuen Stellungen zu zeigen und mit seinen höchsten künstlerischen Mitteln ebenso viele neue, unerreichte Kunstwerke daraus zu bilden.

Michelangelos Kunst ist eine so völlig subjektive und doch zugleich so überwältigende, daß ihr Einfluß, dem sich keiner ganz entziehen konnte, notwendig unheilvoll auf die weitere Entwickelung der Kunst wirken mußte, ganz besonders auf die Plastik. Indem die Künstler die Mittel für den Zweck nahmen, ahmten sie ihr Vorbild nur äußerlich nach und entfernten sich mehr und mehr von der Natur und von der Freude ihrer Wiedergabe in ihren mannigfaltigen Äußerungen. Der Barock, zu dem Michelangelos spätere Arbeiten den Weg schon geebnet hatten, trat aber erst mehrere Menschenalter nach seinem Tode voll zur Erscheinung; jedoch nicht von Florenz aus, dessen Boden nach dem Verlust seiner Freiheit die alte Ergiebigkeit für das Gedeihen der Künste verloren hatte. Mußten doch zur Befriedigung der vielseitigen künstlerischen Bedürfnisse schon nordische Meister herangezogen werden, die bald einen maßgebenden Einfluß auf die mehr und mehr zurückgehende Florentiner Skulptur ausübten.





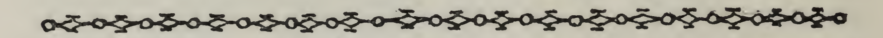
WILHELM BODE, „MAX LIEBERMANN“ KUNST UND KÜNSTLER V. JAHRGANG

Stil und Monumentalität sind Eigenschaften, die Liebermanns meisten Werken in so reichem Maße innewohnen, wie bei ganz wenigen deutschen Malern. Sein Stil liegt in seiner weisen Beschränkung, in der Harmonie, in die er Landschaft und Figuren zu setzen, in der Sicherheit, womit er seine Empfindungen malerisch zu gestalten weiß, in der Stimmung, die aus seinen Bildern spricht. Die Mittel, die dem Impressionisten zur Verfügung stehen, um seine Bilder zu einer einheitlichen monumentalen Wirkung zu bringen, sind beschränkt; der Gefahr, daß der Eindruck, selbst in der Entfernung, ein unruhiger, unkörperlicher bleibt, wissen nur wenige unserer jungen deutschen Künstler zu entgehen. Ganz anders Liebermann. Seine große Wirkung erzielt er vor allem durch die äußerst geschickte perspektivische Komposition in seinen Bildern, durch einen Weg oder eine Straße mit Häusern, einen Kanal mit Bäumen, eine Allee, eine Herde oder einen Trupp von

Leuten in ihrer mehr oder weniger parallelen Anordnung und in der geschickten Verkürzung nach der Ferne zu. Dies gibt seinen Bildern die große Raumtiefe, gibt seinen Figuren trotz ihrer Auflösung im Licht ungewöhnliche Plastik und ermöglicht es ihm, die atmosphärische Wirkung durch die feinsten Abstufungen zu verstärken.

Man hat Liebermann, seit seine Bilder in unseren Ausstellungen bemerkt wurden, wegen seines derben Realismus, wegen seiner häßlichen Gestalten verschrien. Nun, seither ist die junge Mannschaft der Sezession darin so weit über Liebermann hinausgegangen, daß seine Gestalten daneben fast Schönheiten genannt werden dürfen. Der Künstler schildert echte Volkstypen, einfache Alltagsmenschen; diese pflegen nicht schön von Form zu sein, sie sind aber schön im höheren Sinne. Das moderne Pleinair schließt die klassische Linie, die schöne Form ebenso aus wie das Helldunkel eines Rembrandt. Wie Rembrandts Gestalten, so verraten uns auch die Figuren in Liebermanns Bildern ihr Inneres, sie sprechen zum Herzen; keine so tiefe, ergreifende Sprache, wie bei dem großen Meister der holländischen Schule, aber sie überraschen durch die Wahrheit ihrer Bewegung, ihr Aufgehen in die Arbeit oder Ruhe, durch die Abwesenheit jeder Pose, jeder Modellstellung. Der Künstler ist kein Schönfärber, weder in der Form noch in der Färbung; ja wie seine Gestalten an der Scholle kleben, so wohnt seiner Farbe leicht ein etwas schwerer, erdiger Ton inne. Nicht durch die Schönheit der Farbe, sondern durch die Wahrheit und Feinheit der Atmosphäre, der Valeurs wirken seine Bilder so wahr und eindringlich. Nicht zum wenigsten auch durch die Feinheit der Zeichnung; denn Liebermann ist ein echt deutscher Künstler auch darin, daß er in erster Linie Zeichner, Schwarzweißkünstler ist. Das scheint paradox, da uns auf den ersten Blick gerade die Zeichnung in seinen Bildern und Radierungen unruhig und fast formlos vorkommt; die Schönheit seiner Zeichnung liegt aber in der Sicherheit, womit er die Farbe in Tonwerte umsetzt, wie er darin die Farbe durchfühlen läßt und dadurch in gewissem Sinne gelegentlich sogar koloristisch wirkt, wie er das Wesentliche vom Unwesentlichen scheidet, mit Wenigem das Charakteristische zu geben weiß und das Motiv einheitlich gestaltet. Seine Art zu

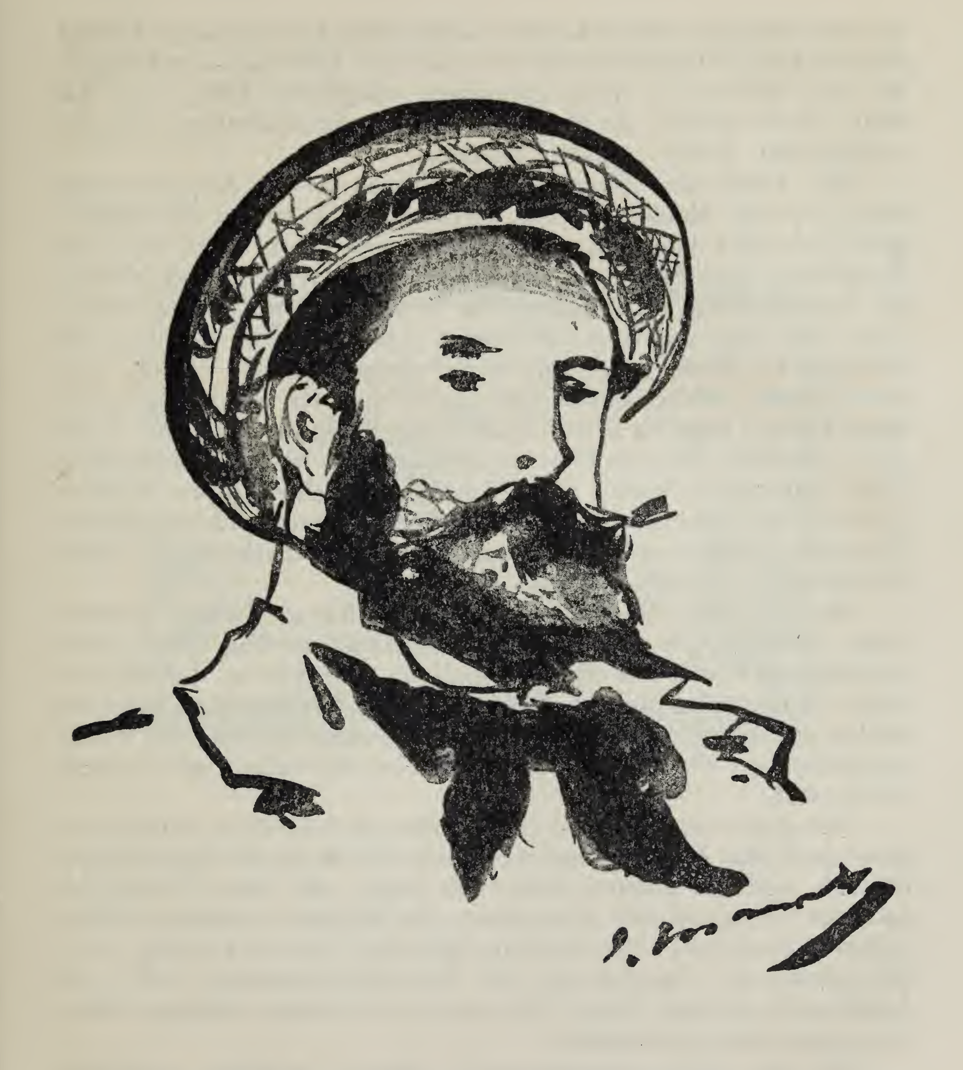
zeichnen ist wie seine Malweise eckig, hastig und nervös — echt berlinerisch. Sie erscheint willkürlich und flüchtig, und doch ist sie das Resultat langen und ehrlichen Suchens und gerade dadurch so sicher und bewußt, ist der treue, ganz persönliche Ausdruck seines malerischen Empfindens. In dieser Harmonie von Wollen und Können, von Suchen und Finden, von Gefühl und Ausdruck hat Liebermann einen so echten Stil, daß er auch dadurch heute unter den deutschen Künstlern obenan steht. — — — —



PAUL KRISTELLER, KUPFERSTICH UND HOLZSCHNITT IN VIER JAHRHUNDERTEN

Im Gegensatz zum Holzschnitt werden zur Herstellung von Kupferstichen die Linien der Zeichnung in die ganz eben geschliffene und glatt polierte Platte aus feingehämmertem Kupfer vertieft eingegraben. Man bewerkstelligte das ursprünglich wohl mit einem Goldschmiedepunzen, einem runden zugespitzten Eisen, später jedoch mit einem besonderen Instrument, dem Grabstichel, einem vierkantigen Eisen, das in einem rautenförmigen Querschnitte schräg angeschliffen ist, so daß eine scharfe Spitze gebildet wird. Mit diesem Grabstichel, dessen pilzförmige Handhabe im Handteller ruht, wird durch den mehr oder weniger starken Druck der Hand eine entsprechende Furche in das Kupfer eingegraben. Um ganz feine Linien zu erzeugen, bedient man sich der Nadel (Schneidenadel oder kalte Nadel). Kleine, zarte Zeichnungen können ganz mit der Schneidenadel ausgeführt werden, gewöhnlich aber wird die Nadelarbeit nur in Verbindung mit anderen Techniken zur feineren Ausführung einzelner Teile verwendet.

Die leichte Erhebung an den Rändern der durch den Stichel oder die Nadel gerissenen Furche, die durch das nach beiden Seiten aus der Vertiefung herausgedrückte Metall entsteht, der sogenannte Grat, wird mit dem Schaber, einem spitzen Stahl mit drei scharfen Kanten entfernt. In einzelnen Fällen läßt man den Grat, besonders



Ed. Manet. Aus Moore: „Impressionisten“

den der Schneidenadelfurche, aber auch stehen, um bestimmte Effekte durch die beim Drucke hier stärker anhaftende Farbe hervorzubringen. Mit dem Polierstahl, einem gerundeten, länglichen Eisen, kann die Platte an den Stellen, die durch Fehlstriche und Auskratzen rauh geworden sind, wieder geglättet werden.

Die Arbeit des Eingrabens der Linien in das Kupfer durch Säuren, die das Metall zersetzen, verrichten zu lassen, ist das Grundprinzip der Radierung (Ätzkunst). Die Platte wird mit dem Ätzgrunde, einer Mischung von Wachs, Harz, Asphalt und Mastix, die von der Säure nicht angegriffen wird, in dünner Schicht überzogen und dann mit Ruß geschwärzt. Den Ätzgrund hat man auf mannigfache Weise hergestellt und verwendet. Mit Nadeln von verschiedener Stärke werden nun die Linien der Zeichnung so in diese Schicht eingeritzt, daß das Kupfer bloßgelegt und die Linie durch die dann über die Platte gegossene Säure bis zur gewünschten Tiefe ausgefressen wird. Der Künstler kann also mit der Radiernadel wie auf Papier zeichnen, das Bild retouchieren und bei genauer Kenntnis der späteren Wirkung der Linien im Abdrucke sich in voller künstlerischer Freiheit bewegen.

Einzelne Teile der Zeichnung, die im Abdruck dunkler drucken sollen, können noch tiefer geätzt, „aufgeätzt“ werden, indem man zunächst die Platte von neuem grundiert, und zwar so, daß die geätzten Linien offen bleiben, dann auch die schon genügten geätzten Stellen mit Firnis deckt und nun das Ätzwasser auf die vom Firnis freigebliebenen Linien, die mehr vertieft werden sollen, noch einmal wirken läßt.

Der geätzte Strich hat in allen Teilen gleiche Stärke, er läßt sich nicht nach dem Ende zu verdünnen, wie der Strich des Grabstichels. Deshalb wird die geätzte Arbeit fast immer mit dem Grabstichel und der Schneidenadel retouchiert, die Schatten verstärkt, Fehlstellen überarbeitet. Die Radiertechnik wird auch als Vorarbeit, zur Herstellung der Vorzeichnung für die Grabstichelarbeit, oder zur Ausführung einzelner Teile, denen man eine leichtere, duftigere Wirkung geben will, verwendet.

Auf die fertig gestochene oder radierte, sorgfältig gereinigte Platte wird nun die Druckerschwärze, eine Mischung aus Leinöl und



J. Callot. Aus Kristeller: „Kupferstich und Holzschnitt"

Ruß, so aufgetragen, das nur die Furchen dicht gefüllt sind, die glatte Oberfläche aber vollkommen rein und blank gewischt ist. Damit die Farbe besser in die feinen Vertiefungen eindringe, wird die Platte angewärmt. Die eingeschwärzte und gewischte Platte wird mit dem für den Abdruck bestimmten, angefeuchteten Papier und dieses mit schützendem Wollstoff bedeckt und auf dem Laufbrette zwischen die mit großer Kraft aufeinander gepreßten Walzen der Kupferdruckpresse vermittels des Triebwerkes hindurchgedrängt. Das Papier hat dann die Druckerschwärze aus allen Fuchen der Platte vollständig aufgesogen und zeigt den fertigen Abdruck. Von der Kunst des Druckers, die außerordentlich schwierig ist, vor allem von der richtigen Abmessung und Verteilung der Druckerschwärze auf der Platte, dem „Wischen“, hängt zum großen Teil die Wirkung des Kupferstiches und auch die gute Erhaltung der Platte ab. Die Künstler haben deshalb die ersten zum eignen Gebrauch und zu Geschenken bestimmten Abdrücke häufig selber, in den älteren Zeiten natürlich mit primitiveren Hilfsmitteln, von der Platte abgezogen.

Neben diesen beiden hauptsächlichsten und ursprünglichsten Gattungen der Kupferstichtechnik sind im Laufe der Jahrhunderte noch andere Arten der Bearbeitung der Kupferplatte erfunden und mehr oder minder lange Zeit gepflegt worden. Schon im Anfange des XVI. Jahrhunderts ist die Punktier- oder Punzenmanier, ein Verfahren, das bei den Goldschmieden zur Verzierung von Metallgeräten beliebt war, für den Bilddruck ausgenützt worden. Man suchte den Schatten und den Übergängen eine größere Weichheit zu geben, indem man sie nicht oder nicht allein aus Linien, sondern aus mehr oder weniger stark und dicht nebeneinander mit einem kleinen spitzen Eisen, der Punze, in die Platte eingeschlagenen Punkten zusammensetzte. Später hat man Punzen mit mehreren Spitzen und die Roulette, ein mit scharfen Zähnen besetztes, ziemlich dickes Rädchen, das in einer Handhabe drehbar über die Platte geführt werden kann, verwendet, um die Arbeit zu beschleunigen und regelmäßiger erscheinen zu lassen. Erst in Verbindung mit der Ätzung gewinnt die Punktier- und Roulettenarbeit eine praktische Bedeutung.

Eine andere, besondere Abart des Bilddrucks durch direkte Be-

arbeitung der Kupferplatte ohne Hilfe der Ätzung ist die Schabkunst (Schwarzkunst, Mezzotinto, Manière noire). Die Platte wird mit dem Granierstahl, der „Wiege", einem in einer bogenförmigen, sehr fein und scharf gezahnten Schneide endigenden Eisen, ganz gleichmäßig rauh gemacht (graniert). Die so bearbeitete Platte würde eingeschwärzt im Abdrucke auf Papier eine gleichmäßige, sammetartig schwarze Fläche hervorbringen. Mit dem Schabeisen werden nun alle Stellen der Zeichnung, die im Abdrucke hell erscheinen sollen, glatt geschabt — so daß beim Einschwärzen die Farbe an diesen Stellen nicht mehr haften kann — und die Übergänge vom höchsten Licht an den ganz glatt geschabten Stellen zu den tiefsten Schatten an den ganz rauh gelassenen durch mehr oder weniger starke Glättung hergestellt. Wie beim Weißschnitt hat also der Künstler hier die Lichter auf der präparierten Platte zu erarbeiten, im Gegensatze zum Kupferstecher, der die Schatten in die ganz glatte Platte hineinarbeitet. Das Schabverfahren erzeugt also keine Linien, sondern nur zart ineinander übergehende Flächen. An einzelnen Stellen pflegte man allerdings oft zur Hervorhebung von Details auch mit dem Stichel, mit der Nadel oder mit Ätzung nachzuhelfen.

Alle übrigen bekannten Verfahren in der Behandlung der Kupferplatte beruhen auf der Ätzung. Die Aquatinta- oder Lavis-Manier sucht die Schattentöne der getuschten (lavierten) Federzeichnung wiederzugeben. Zuerst wird die Umrißzeichnung auf dem gewöhnlichen Wege in die Platte einradiert; dann wird wieder ein Ätzgrund aufgelegt und mit Puder überstreut. Von den Stellen, die im Abdruck dunkle Färbung zeigen sollen, wird dann der Ätzgrund durch lösende Stoffe, die mit dem Pinsel aufgetragen werden, entfernt. Diese vom Ätzgrunde befreiten und gereinigten Stellen der Platte werden nun wieder gepudert und mit feinstem Asphaltpulver gleichmäßig eingestäubt. Durch Erwärmung der Platte wird diese feine Asphaltschicht gerade zum Schmelzen gebracht, doch so, daß die einzelnen Körnchen nicht ineinander laufen, sondern nur am Grunde haften bleiben. Das aufgegossene Ätzwasser dringt nun in die feinen Poren zwischen den Asphaltteilchen auf die Platte ein und vertieft die Zwischenräume, so daß dadurch an diesen

Stellen eine feine Rauhigkeit erzeugt wird, die im Abdrucke wie ein Tuschton wirkt. Durch wiederholtes Ätzen lassen sich Abstufungen der Töne und tiefere Schatten erzielen, wobei natürlich die Stellen immer durch Firnis gegen die Einwirkung des Ätzwassers geschützt werden müssen. Diese Technik kann mit gewöhnlicher Linienradierung, mit Grabstichelarbeit usw. verbunden werden.

Die Kreidemanier (Crayonmanier), die den Charakter der Kreidezeichnung nachzuahmen sucht, ist eine Kombination der Punktiermanier mit der Ätztechnik. In den Ätzgrund, mit dem die Platte überzogen ist, werden mit Punzen, Rouletten und mit dem Mattoir, einem Instrument, dessen knopf- oder kolbenförmiges Ende wie eine Feile gerauht ist, die Linien, die dann also aus einzelnen Punkten bestehen, eingerissen. Das Ätzwasser höhlt die durch diese Instrumente auf der Platte bloßgelegten Pünktchen aus, so daß im Abdrucke die Linien von vielen kleinen Punkten gebildet werden und den Kreidestrichen außerordentlich ähnlich sehen. Breite, feste Striche werden dadurch hervorgebracht, daß man den Ätzgrund mit der Echoppe, einer schräg abgeschliffenen, starken, runden Radiernadel, entfernt. Die Punktiermanier in Verbindung mit der Ätzung wurde besonders in England, wo man sie „stepplework“ nannte, viel zur Reproduktion von Zeichnungen und Gemälden verwendet. Linien werden hierbei fast ganz vermieden oder möglichst verborgen und alle Formen nur durch mehr oder weniger starke und dicht gestellte Punkte modelliert und abgetönt. — —





REGISTER

EMIL ARNOLDT, Gesammelte Schriften, herausgegeben von Otto Schöndörffer. Band I. 1907. VII, 277 Seiten, gr. 8⁰. M. 4.50, gebunden in Leinwand M. 5.50.

Inhalt: In der Bahn freigemeindlicher Ansichten. Kritiken und Referate.

EMIL ARNOLDT, Gesammelte Schriften, herausgegeben von Otto Schöndörffer. Band II, 1. Abteilung 1907. VII, 242 Seiten, gr. 8⁰. M. 4.50, gebunden in Leinwand M. 5.50.

Inhalt: Kants transzendentale Idealität des Raumes und der Zeit. Metaphysik die Schutzwehr der Religion. Friedrich Überweg: System of Logic and History of Logical Doctrines. Über Kants Idee vom höchsten Gut. Wilhelm Tobias: Grundform der Philosophie.

EMIL ARNOLDT, Gesammelte Schriften, herausgegeben von Otto Schöndörffer. Nachlaß Band I, 1. u. 2. Abt. 1906. gr. 8⁰. M. 7.—, gebunden in Leinwand M. 8.—.

Inhalt: 1. Abt. Über Goethes Faust. Über Lessings Nathan. 2. Abt. Kleinere Abhandlungen zur Literatur.

EMIL ARNOLDT, Gesammelte Schriften, herausgegeben von Otto Schöndörffer. Nachlaß Bd. II. 1907. VIII, 278 Seiten, gr. 8°.
M. 5.—,
gebunden in Leinwand M. 6.—.

Inhalt: Erläuternde Abhandlungen zu Kants Kritik der reinen Vernunft.

MARGARETE BEUTLER, Gedichte. (In Vorbereitung.)

WILHELM BODE, Florentiner Bildhauer der Renaissance. Mit 150 Abbildungen. 1902. XXIII, 350 Seiten, Lexikon-Format.
M. 18.—,
Halbfranz gebunden M. 21.—,
in Pergament gebunden mit Goldprägung M. 25.—.

Inhalt: Donatello als Architekt und Dekorator. Die Madonnendarstellung bei den Florentiner Bildern der Renaissance. Die Madonnenreliefs Donatellos. Luca della Robbia. Desiderios Marmorrelief der Madonna in der Sammlung Dreyfus zu Paris. Desiderio da Settignano und Francesco Laurana als Porträtbildhauer. Bertoldo di Giovanni. Jugendwerke Michelangelos. Eine Gruppe der Beweinung Christi von Giovanni della Robbia.

WILHELM BODE, Kunst und Kunstgewerbe am Ende des Neunzehnten Jahrhunderts. Neue Ausgabe. IV, 168 Seiten, 8°.
In Pappband gebunden M. 5.—.

Inhalt: Von der Weltausstellung in Chicago 1893. Die Aufgaben unserer Kunstgewerbemuseen. Künstler im Kunsthandwerk. Die Ausstellungen in München und Dresden 1897. Zur Illustration moderner deutscher Kunstbücher. Beim Eintritt in das neue Jahrhundert 1900.

WILHELM BODE, Die Italienischen Bronzestatuetten der Renaissance. In 2 Bänden mit 180 Tafeln in Lichtdruck und vielen Abbildungen im Text. 48 × 40 cm. Das Werk erscheint in Lieferungen, jede Lieferung enthält 18 Lichtdrucktafeln mit etwa 30 Renaissance-Statuetten und einen mit Abbildungen reich geschmückten Text. Preis der Lieferung M. 25.—.
Band I gebunden in Leinwand mit Goldprägung M. 145.—.
Band II gebunden in Leinwand mit Goldprägung (im Erscheinen).

ERNST CASSIRER, Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit. I. Band 1906. XV, 608 Seiten, Lexikon-Format. M. 15.—, gebunden in Leinwand M. 16.50.

Inhalt: Das Erkennen und sein Gegenstand. Das Erkenntnisproblem in der griechischen Philosophie. Die Renaissance des Erkenntnisproblems: Nikolaus Cusanus Der Humanismus und der Kampf der Platonischen und Aristotelischen Philosophie. Der Skeptizismus. Die Entdeckung des Naturbegriffes: Naturphilosophie. Die Entstehung der exakten Wissenschaft. Das Copernikanische Weltsystem und die Metaphysik. Giordano Bruno. Die Grundlegung des Idealismus: Descartes. Das Kriterium der klaren und deutlichen Perzeption und die Fortbildung der Cartesischen Philosophie.

ERNST CASSIRER, Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit. II. Band 1907, 732 Seiten, Lexikon-Format. M. 15.—, gebunden in Leinwand M. 16.50.

Inhalt: Fortbildung und Vollendung des Rationalismus. Spinoza. Leibniz. Tschirnhaus. Das Erkenntnisproblem im System des Empirismus. Bacon. Gassendi und Hobbes. Locke. Berkeley. Hume. Hauptströmungen der englischen Philosophie außerhalb des Empirismus. Von Newton zu Kant. 1. Das Problem der Methode. — 2. Raum und Zeit. a) Das Raum- und Zeitproblem in der Naturwissenschaft. (Newton und seine Kritiker. Leonhard Euler.) b) Das Raum- und Zeitproblem in der Metaphysik und spekulativen Theologie. c) Die Idealität des Raumes und der Zeit. Das Problem des Unendlichen. d) Das Raum- und Zeitproblem in der Naturphilosophie. Boscovich. — 3. Die Ontologie. Der Satz des Widerspruchs und der Satz vom zureichenden Grunde. — 4. Das Problem des Bewußtseins. Subjektive und objektive Begründung der Erkenntnis. Die kritische Philosophie. Die Entstehung der kritischen Philosophie. Die Vernunftkritik.

CASIMIR CHLEDOWSKI, Siena. 1905. Zwei Bände, Lexikon-Format. [Bd. I, XVI, 259 Seiten mit 32 Tafeln. Bd. II, VIII, 271 Seiten mit 40 Tafeln.] M. 16.—, gebunden in Leinwand mit Pergamentrücken M. 19.—.

Inhalt: I. Civitas virginis. Stadt und Gesellschaft. Donna Angelicata — Madonnenkult. Die Franziskaner. Pisa-Lucca. Heimstätten der Kunst.

Sienesische Architektur und Plastik im XIII. und XIV. Jahrhundert. Die sienesische Malerei im XIII. und in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts. II. Pandolfo Petruccis. Verfall der Republik. Die Frau. Cecco Angolieri und die sienesische Poesie. Katharina Benincosa. Bernardino Albizzeschi und Fra Filippo da Siena. Das sienesische Studio und der Humanismus. Aeneas Sylvius Piccolomini. Zweite Blüteperiode der Sienesischen Kunst-Bildo hauerei und Architektur. Zweite Blüteperiode der Malerei.

HERMANN COHEN, System der Philosophie. I. Teil. Logik der reinen Erkenntnis. 1902. XVII, 520 Seiten, gr. 8°. M. 14.—, gebunden in Leinwand M. 15.50.

Inhalt: Einleitung. Die Urteile der Denkgesetze. Urteile der Mathematik. Die Urteile der mathematischen Naturwissenschaft. Die Urteile der Methodik. Beschluß und Begrenzung.

HERMANN COHEN, System der Philosophie. II. Teil. Ethik des reinen Willens. II. Auflage 1907. XXVIII, 679 Seiten, Lexikon-Format. M. 16.—, gebunden in Leinwand M. 17.50.

Inhalt: Einleitung. Das Grundgesetz der Wahrheit. Die Grundlegung des reinen Willens. Der reine Wille in der Handlung. Das Selbstbewusstsein des reinen Willens. Das Gesetz des Selbstbewusstseins. Die Freiheit des Willens. Die Autonomie des Selbstbewusstseins. Das Ideal. Die Idee Gottes. Der Begriff der Tugend. Die Wahrhaftigkeit. Die Bescheidenheit. Die Tapferkeit. Die Treue. Die Gerechtigkeit. Die Humanität.

ROBERT CORWEGH, Das Prinzip der Gruppe, ein malerisches Moment in den romanischen Bauten der Sachsenlande. 1904. VII, 35 Seiten und 2 Tafeln. 8°. M. 1.50.

EUGÈNE DELACROIX, Mein Tagebuch. Deutsche Bearbeitung von Erich Hancke. 1903. 264 Seiten, Band II der Bibliothek ausgewählter Kunstschriftsteller. Mit einem Porträt von Delacroix. Gebunden in Leinwand M. 4.50.

FEDOR DOSTOJEWSKI, Der Gatte. Ein Roman. Deutsch von August Scholz. 2. Auflage. 255 Seiten, 8°. M. 2.—, gebunden in Leinwand M. 3.—.

FEDOR DOSTOJEWSKI, Der Idiot. Ein Roman. Deutsch von August Scholz. Zweite Auflage. Mit Umschlag (Originallithographie) von Karl Walser. 623 Seiten. M. 6.50,
gebunden in Leinwand mit Lithographie von Karl Walser M. 8.—.

THÉODORE DURET, Die Impressionisten. Mit vielen Abbildungen, farbigen und Kunstbeilagen, Heliogravüren und Originalradierungen von C. Pissarro, P. Cézanne und A. Renoir. Lexikon-Format. (Im Druck.) M. 20.—.

Inhalt: Manet — Monet — Cézanne — Sisley — Pissarro — Guillaumin — Gauguin. — Renoir. — Berthe Morizot.

RODERICH VON ENGELHARDT, Skizzen aus Spanien und Paris. VI, 195 Seiten. M. 4.50,
gebunden in Leinwand M. 5.50.

Inhalt: Nach Spanien. Der Montserat. Tarragona und Valencia. Cordoba und Granada. Rond-Afrika. Sevilla. Madrid. Toledo und der Eskorial. Paris.

OTTOMAR ENKING, Die Darnekower. Ein Roman. III. Auflage. 442 Seiten. Umschlag mit Originallithographie von Karl Walser. M. 6.—,
gebunden in Leinwand mit Originallithographie von Karl Walser M. 7.50.

GUSTAVE FLAUBERT, Der Roman eines jungen Mannes [L'Education sentimentale]. Deutsch von Alfr. Gold. Eingeleitet von Hugo von Hofmannsthal. Mit Deckelzeichnung von Karl Walser. 1904. VII, 600 Seiten. M. 5.—,
gebunden in Leinwand mit Zeichnung von Karl Walser M. 6.—.

ADOLF FRIEDEMANN, Reisebilder aus Palästina. Mit Nachbildungen von Originalradierungen und Handzeichnungen von Hermann Struck. 134 Seiten, Lexikonformat. M. 4.50,
gebunden in Leinwand M. 6.—.

EUGÈNE FROMENTIN, Die alten Meister, Belgien—Holland. Deutsch von E. v. Bodenhausen. Band III u. IV der Bibliothek ausgewählter Kunstschriftsteller. Zweite Auflage. 1907. VII, 351 Seiten, 8°. M. 4.50,
gebunden in Leinwand M. 5.50.

Inhalt: Belgien: Museum zu Brüssel und die flämische Malerei; Rubens und seine Lehrer; Rubens in Brüssel, in Mecheln, in der Liebfrauenkirche zu Antwerpen, im Museum zu Antwerpen, als Porträtist; Van Dyck.

Holland: Der Haag. Holland und seine Malerei; Das Mauritshuis; Paul Potter; Holland und der Louvre; Jacob van Ruysdael; Albert Cuyp; Die holländische und die moderne Landschaft; Rembrandts Anatomie; Franz Hals; Rembrandts Nachtwache; die zwei Naturen in Rembrandt; Rembrandts Stallmeesters; Rembrandt in seiner Zeit und seiner Umgebung.

PAUL GAUGUIN, Noa-Noa. Deutsch von Luise Wolff. Mit Abbildungen. 120 Seiten. 1908. Gebunden M. 3.60.

VINCENT VAN GOGH, Briefe. Deutsch von M. Mauthner. Mit zehn Zeichnungen von van Gogh. 144 Seiten.
Mit Japanüberzug gebunden M. 3.60,
in Pergament gebunden mit Zeichnung von van Gogh M. 7.—.

ALFRED GOLD, Ausklang. Schauspiel in drei Akten. 1905. 98 Seiten. M. 2.—.

MAXIM GORKI, Ausgewählte Erzählungen. Deutsch von August Scholz. Erster Band: Das Ehepaar Orlow. Zweites und drittes Tausend. 1901. 210 Seiten, 8°. M. 2.—,
gebunden mit Zeichnung von Th. Th. Heine M. 3.—.

Inhalt: Das Ehepaar Orlow. Einstmals im Herbst. Die Geschichte mit dem Silberschloß. Bolek.

MAXIM GORKI, Ausgewählte Erzählungen. Deutsch von August Scholz. Zweiter Band: Der Pilger. Zweites und drittes Tausend. 1901. 207 Seiten, 8°. M. 2.—,
gebunden mit Deckelzeichnung von Th. Th. Heine M. 3.—.

Inhalt: Der Pilger. Die Unzertrennlichen. Ein Irrtum. Der Sturmvogel.

MAXIM GORKI, Ausgewählte Erzählungen. Deutsch von August Scholz. Dritter Band: Die Holzflößer. Zweites und drittes Tausend. 1901. 204 Seiten, 8°. M. 2.—,
gebunden mit Deckelzeichnung von Th. Th. Heine M. 3.—.

Inhalt: Die Holzflößer. Konowalow. Sechsundzwanzig und Eine. Die Ausfahrt.

MAXIM GORKI, Ausgewählte Erzählungen. Deutsch von August Scholz. Vierter und fünfter Band: Verlorene Leute. Neue Ausgabe in einem Bande. Sechstes und siebentes Tausend der „Verlorenen Leute". 1904. 433 Seiten, 8°. M. 3.50,
gebunden mit Zeichnung von Karl Walser M. 4.50.

Inhalt: Verlorene Leute. Iemeljan Piljaj. Das Lied vom Falken. Kain und Artem. Tschelkasch. Die alte Isergil. Der Chan und sein Sohn.

MAXIM GORKI, Ausgewählte Erzählungen. Deutsch von August Scholz. Sechster Band: Im Weltschmerz. Zweites und drittes Tausend. 1902. 237 Seiten, 8°. M. 2.—,
gebunden mit Deckelzeichnung von Th. Th. Heine M. 3.—.

Inhalt: Im Weltschmerz. Aus Langerweile. Die rote Waska. Makar Tschudra.

MAXIM GORKI, Ausgewählte Erzählungen. Deutsch von August Scholz. Siebenter Band: Großvater Archip. Zweites Tausend. 1902. 236 Seiten, 8°. M. 2.—,
gebunden mit Zeichnung von Th. Th. Heine M. 3.—.

Inhalt: Großvater Archip und Lenka. Malva. Frühlingsstimmen. Von dem Schriftsteller, der zu hoch hinaus wollte. Der Dammmbruch. Vor dem Antlitz des Lebens.

MAXIM GORKI, Die Kleinbürger. Szenen im Hause Besßjemenows. Dramatische Skizze in 4 Aufzügen. Übersetzt von August Scholz. Einzige deutsche Ausgabe. 2. Auflage. 1902. 289 Seiten. M. 3.—,
gebunden in Leinwand M. 4.—.

MAXIM GORKI, Drei Menschen. Ein Roman. Einzige autorisierte deutsche Ausgabe. Aus dem Russischen von August Scholz. 3. Tausend. 1902. 542 Seiten mit Bildnis. M. 4.—,
gebunden in Leinwand M. 5.—. Vergriffen.

ALBERT GÖRLAND, Index zu Hermann Cohens Logik der reinen Erkenntnis. 1906. VIII, 105 Seiten. M. 3.50.

GRAPHISCHE GESELLSCHAFT. Drei Veröffentlichungen 1906: Il Trionfo Della Fede. Holzschnittfolge nach Tizians Zeichnung, herausgegeben von Paul Kristeller. 7 Blatt mit 8 Spalten Text. 53.5 × 70 cm.

Biblia Pauperum. Unicum der Heidelberger Universitätsbibliothek. In 34 Lichtdrucken und 4 Tafeln in Farbenlichtdruck. Herausgegeben von Paul Kristeller. Hoch 4°.

Albrecht Altdorfers Landschaftsradierungen [9 Tafeln], herausgegeben von Max J. Friedländer. III, mit 1 Abbildung. Hoch 4°.

Die Publikationen sind nur für die Mitglieder der Graph. Gesellschaft bestimmt. Statuten versendet der Verlag. Jahresbeitrag M. 30.—

GRAPHISCHE GESELLSCHAFT. Veröffentlichungen für 1907: IV: *Decalogus — Septimania poenalis — Symbolum apostolicum.* Drei Blockbücher der Heidelberger Universitätsbibliothek. In 23 Lichtdrucktafeln und 2 Tafeln in Farbenlichtdruck. Herausgegeben von Paul Kristeller. In Vorbereitung:

V: *Das Werk des Giulio Campagnola.* — VI: *Nachbildungen einer Anzahl der ältesten Holzschnitte des Berliner Kupferstichkabinetts.*

LEO GREINER, Der Liebeskönig. Ein Drama. Ging in den Verlag Dr. Wedekind & Comp., Berlin, über.

GEORG GRONAU, Aus Raphaels Florentiner Tagen. 1902. 53 Seiten mit 18 Lichtdrucktafeln. Hoch 4°. In Pappband M. 10.50.

Inhalt: Allgemeines. Raphaels Eintritt in Florenz, Raphael und Donatello. Raphael und Pollaiuolo. Raphael und Leonardo. Raphael und Michelangelo. Übergang nach Rom.

RICHARD HAMANN, Rembrandts Radierungen. 1906. Mit 137 Abbildungen und 2 Lichtdrucktafeln. 329 Seiten, Lexikonformat. M. 12.—,

gebunden in Pappband mit Zeichnung von Rembrandt M. 14.—.

Inhalt: Leben. Selbst- und Familienporträts. Der Porträtist. Der Erzähler. Plastische und malerische Darstellung. Die Farbe. Der Raum. Die Landschaft. Das Licht. Die Technik. Das Werk Rembrandts.

EMIL HEILBUT, Die Impressionisten. 1903. Mit 30 ganzseitigen Abbildungen. Deckelzeichnung von Ed. Manet. M. 3.—.

Inhalt: Renoir. Hokusai. Manet. Claude Monet. Alfred Sisley. Camille Pissarro. Renoir. Degas. Paul Cézanne. Vincent van Gogh. Puvis de Chavannes. Maurice Denis. Vuillard. Max Liebermann. Max Slevogt. Toulouse-Lautrec. Berthe Morizot. J Bapt. Carpeaux.

JOHANNA DE JONGH, Die holländische Landschafts-Malerei, ihre Entstehung und Entwicklung. Aus dem Holländischen übersetzt von Dr. H. F. W. Jeltos. 1905. Mit 43 Tafeln, 110 Seiten. M. 4.50, gebunden in Pappband M. 5.50.

JOZEF ISRAELS, Spanien. Eine Reiseerzählung. Mit Nachbildungen von Handzeichnungen des Verfassers. Autorisierte deutsche Ausgabe. 2. Auflage, 212 Seiten, Lexikon-Format. M. 7.—, gebunden in Leinwand M. 9.—.

Inhalt: Reisegesellschaft. Unterwegs. Paris. Im Zuge. Die ersten Tage in Spanien. Burgos. Madrid. Kirmess. Wieder der Prado. Stierkampf. El Escorial-Toledo. Sonntag in Toledo. Cordova. Der Dom zu Cordova. Sevilla. Kirchenfeste. Murrillo. Afrika. Tanger. Afrikanische Landschaft. Abreise aus Tanger. Gibraltar. Algesiras. Die Feria. Ronda. Granada. Die Alhambra. Zigeuner. Spaziergänge. Bergtour. Wieder in Madrid. Nach Valencia. Der Cid. Nach Barcelona. Abreise aus Spanien.

ITALIENISCHE FORSCHUNGEN, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. Bd. I. 1906. VII, 387 Seiten, Lexikonformat. Mit 122 Abbildungen und drei Tafeln. M. 16.—, gebunden in Leinen mit Pergamentrücken M. 19.—.

Inhalt: I. Das Aktenbuch für Ghibertis Mathäusstatue an Or San Michele zu Florenz, herausgegeben von Doren. II. Solari, architetti e scultori Lombardi del XV secolo, studio storico critico del Dott. Francesco Malaguzzi Valeri. III. Venezianischer Hausrat zur Zeit der Renaissance, unter Mitwirkung Dr. Fritz Rintelens von Dr. G. Ludwig. IV. Restello, Spiegel und Toilettenutensilien in Venedig zur Zeit der Renaissance, unter Mitwirkung Dr. Fritz Rintelens von Dr. G. Ludwig. V. Nachruf an Dr. G. Ludwig von W. Bode.

BERTHA VON JURIE, Spitzen und ihre Charakteristik. Mit 35 Abbildungen auf 21 Tafeln. M. 3.50,
gebunden in Pappband M. 4.50.

Inhalt: Spitzen. Punto tirato. Punto tagliato und venetianische Spitzen. Colberts Schöpfung der französischen Spitzenindustrie. Point d'Alençon. Brüsseler Nadelspitzen und Point de Bruxelles. Guipures. Flämische Klöppelspitzen. Valenciennes. Molines. Point de Lile. Binches. Point de Paris. Holländische Spitzen, Pottenkant. Blenden. Brüsseler Spitzen. Point de Bruxelles oder Brabanter. Chantilly.

FRIEDRICH KAYSSLER, Simplicius. Tragisches Märchen in fünf Akten. 1905. 152 Seiten. M. 2.—.

HARRY GRAF KESSLER, Der deutsche Künstlerbund. 1904.
M. —.50.

PAUL KRISTELLER, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Mit 259 Abbildungen. 1905. 595 Seiten, Lexikonformat. M. 25.—,
gebunden in Japankarton mit Lederrücken und Deckelzeichnung von Karl Walser M. 30.—,
in Pergament gebunden M. 35.—.

KUNST UND KÜNSTLER. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe.

Jahrgang I, 1903. Redaktion Emil Heilbut, Cäsar Flaischlen. 492 Seiten, 4°. Mit 280 Abbildungen und 12 Tafeln,
gebunden mit Deckelzeichnung von Th. Th. Heine M. 30.—,
in Pergament gebunden mit Zeichnung von van Gogh M. 40.—.

KUNST UND KÜNSTLER. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe.

Jahrgang II, 1904. Redaktion Emil Heilbut. 510 Seiten, 4°. Mit 292 Abbildungen und 12 Tafeln, gebunden M. 40.—,
in Pergament mit Zeichnung von van Gogh M. 45.—.

KUNST UND KÜNSTLER. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe.

Jahrgang III, 1905. Redaktion Emil Heilbut. 532 Seiten, 4°. Mit 315 Abbildungen und 12 Tafeln, gebunden M. 30.—, in Pergament mit Zeichnung von van Gogh M. 35.—.

KUNST UND KÜNSTLER. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe.

Jahrgang IV, 1906. Redaktion Emil Heilbut. 532 Seiten, 4°. Mit 320 Abbildungen und 12 Tafeln, gebunden M. 30.—, in Pergament mit Zeichnung von van Gogh M. 35.—.

KUNST UND KÜNSTLER. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe.

Jahrgang V, 1907. Redaktion Karl Scheffler. Mit 256 Abbildungen und 16 Tafeln, gebunden M. 30.—, in Pergament mit Zeichnung von Max Liebermann M. 35.—.

CARL LARSSON, Bei uns auf dem Lande. Übersetzt von Ida Jacob-Anders. Mit 24 farbigen, ganzseitigen Bildern und reichem Buchschmuck. Quer-Folio.
Gebunden in Leinwand mit Goldpressung M. 20.—.

NINON DE LENCLOS, Briefe. Mit 10 Radierungen von Karl Walser, Deckel in Ganzleder mit farbigem Schnitt und farbiges Vorsatzpapier von Karl Walser, 250 handschriftlich numerierte Exemplare. (Vergriffen.) M. 25.—.

NINON DE LENCLOS, Briefe. Mit Reproduktionen nach 10 Radierungen von Karl Walser. Deutsche Übertragung von Lothar Schmidt. 3. Auflage. 1906. VI, 376 Seiten, 8°. M. 7.—, gebunden M. 8.—.

ALFRED LICHTWARK, Seele und Kunstwerk. Böcklinstudien. 3. Aufl. 1902. XIV, 72 Seiten. In Pappband M. 2.50.

Inhalt: Seele und Kunstwerk. Vom Urteilen. Schlußwort zu den Böcklinausstellungen in Berlin und Hamburg 1897 und 1898.

ALFRED LICHTWARK, Die Erziehung des Farbensinnes. 3. Auflage 1905. 63 Seiten. In Pappband M. 2.50.

Inhalt: Unsere Lage. Farbe als Empfindung. Farbenbezeichnung. Koloristische Begabung. Zeichnen und Malen. Vogel und Kerbtier. Gemäldesammlungen Örtliches Beispiel. Dilettantismus.

ALFRED LICHTWARK, Palastfenster und Flügeltür. III. Auflage, 1905. X, 203 Seiten. In Pappband von Karl Walser M. 4.—.

Inhalt: Palastfenster und Flügeltür. Bürgerliche Baukunst. Das alte Hamburger Haus in der Stadt. Das moderne Wohnhaus. Das alte Landhaus. Haustüren. Zimmer des neunzehnten Jahrhunderts. Unsere Möbel. Aufstellung der Möbel.

ALFRED LICHTWARK, Drei Programme. 2. Aufl. 1902. VIII, 119 Seiten, 8°. In Pappband von Karl Walser M. 3.—.

Inhalt: Einleitung. Die Aufgabe der Kunsthalle 1886. Die Kunst in der Schule 1887. Denkschrift über die innere Ausstattung des Hamburger Rathauses. Schlußwort.

ALFRED LICHTWARK, Aus der Praxis. 1902. XIV, 170 Seiten, 8°. In Pappband von Karl Walser M. 4.—.

Inhalt: Hamburgische Kunst. Menzels Entwicklung. Der Dilettantismus im In- und Auslande. Publikationen. Nachbildungen. Privatdrucke. Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie. Bildniskunst. Neue Rahmen. Das Städtestudium.

ALFRED LICHTWARK, Makartbouquet und Blumenstrauß. 1905. VIII, 60 Seiten. II. Aufl. In Pappband von Karl Walser M. 2.50.

Inhalt: Das Radbouquet. Der Drahtstrauß. Das Markartbouquet. Italienische Blumen. Blumenstickerei. Feldblumenstrauß. Japan. Blumenfrevel. Philipp Otto Runge.

ALFRED LICHTWARK, Der Deutsche der Zukunft. 1905. VIII, 243 Seiten, 8°. In Pappband von Karl Walser M. 5.—.

Inhalt: Der Deutsche der Zukunft. Die Einheit der künstlerischen Bildung. Die Verschiebung der deutschen Kulturzentren. Meister Bertram. Museen als Bildungsstätten. Museumsbauten. Fachbildung. Justus Brinckmann.

ALFRED LICHTWARK, Wege und Ziele des Dilettantismus. Vergriffen. Gebunden M. 2.20.

ALFRED LICHTWARK, Blumenkultus, Wilde Blumen. II. erweiterte Auflage. 1902. VIII, 90 Seiten, 8°. Gebunden M. 3.20.

Inhalt: Vorwort. Einleitung. Wilde Blumen. Zum Blumenkultus.

ALFRED LICHTWARK, Blumenkultus, Wilde Blumen. II. erweiterte Auflage. Volksausgabe 1907. VIII, 90 Seiten, 8°. M. 1.20.

Inhalt: Vorwort. Einleitung. Wilde Blumen. Zum Blumenkultus.

ALFRED LICHTWARK, Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus. 2. Auflage. 1902. XII, 93 Seiten, 8°. Gebunden M. 2.50.

Inhalt: Vorwort. Selbsterziehung. Dilettantismus und Volkskunst. Zur Organisation des Dilettantismaus. Die Hamburgische Liebhaberbibliothek. Liebhaberholzschnitt. Bucheinbände. Bildnismalerei und Amateurphotographie.

ALFRED LICHTWARK, Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus. Volksausgabe. 1907. XII, 93 Seiten, 8°. M. 1.20.

Inhalt: Vorwort. Selbsterziehung. Dilettantismus und Volkskunst. Zur Organisation des Dilletantismus. Die Hamburgische Liebhaberbibliothek. Liebhaberholzschnitt. Bucheinbände. Bildnismalerei und Amateurphotographie.

ALFRED LICHTWARK, Die Wiedererweckung der Medaille. 1897. VIII, 51 Seiten, mit 22 Tafeln, 8°. Gebunden M. 3.—.

Inhalt: Die Wiederweckung der Medaille. Die Technik der Medaille. Die Medaille in Wien. Die Medaille in Deutschland. Die Skulptur in den deutschen Museen.

ALFRED LICHTWARK, Deutsche Königsstädte. Berlin — Potsdam — Dresden — München — Stuttgart. II. Auflage, 1908. Gebunden in Pappband von Karl Walser M. 3.—.

ALFRED LICHTWARK, Hamburg. Niedersachsen. Städtestudien. X, 76 Seiten. II. Auflage 1908. Gebunden in Pappband von Karl Walser M. 2.—.

ALFRED LICHTWARK, Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. Nach Versuchen mit einer Schulklasse herausgegeben von der Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung. 6. Auflage. 1906. XVI, 136 Seiten mit 16 Abbildungen.
Gebunden in Pappband von Karl Walser M. 4.—.

Inhalt: Vantier, der verlorene Sohn. Runge, Kinderbildnis. Menzel, Rüstungen. Der Stadtrat Hellstedt hält Sitzungen. Gensler, Vater und Mutter. Kauffmann, Fischer. Buths, das Stammhaus. Kuehl, Straße beim Teilfeld. Lenbach, Kaiser Wilhelm I.

ALFRED LICHTWARK, Eine Sommerfahrt auf der Jacht Hamburg. 2. Aufl. 1905. VIII, 248 Seiten, 8°.
In Pappband von Karl Walser M. 5.—.

Inhalt: Vorwort. Altona. Die Jacht. Kieler Museen. Kiel. Kapitän und Mannschaft. Kopenhagen. Der Stadtplan von Kopenhagen. Spaziergänge. Kopenhagener Sammlungen. Lyngby-Skodsborg. Hirschsprung und Jacobsen. Meister Carolus. Kulturmächte. Bornholm. Rügen. Travemünde. Leben an Bord.

MAX LIEBERMANN, Degas. Mit fünf Tafeln und zwei Abbildungen im Text. 3. Auflage 1902. Deckelzeichnung von Degas.
M. 1.50.

MAX LIEBERMANN, Jozef Israels. Kritische Studie. Mit einer Originalradierung und dreizehn zum Teil ganzseitigen Abbildungen. 2. Aufl. 1902. M. 2.—.

MAX LIEBERMANN, Sechs Kaltnadelarbeiten. Jetzt Verlag von Paul Cassirer, Berlin.

MAX LIEBERMANN, Fünfundzwanzig Zeichnungen. Jetzt Verlag von Paul Cassirer, Berlin.

MAX LIEBERMANN, Sechs Radierungen.

Bezeichnung: Badende Jungens — Simson und Delila — Selbstporträt — Rindermarkt in Leyden — Die Judenstraße in Amsterdam. — Die Netzflickerinnen. (Die Radierungen werden in einer Mappe im Verlage von Bruno Cassirer, Julius Bard, beide in Berlin, erscheinen.)

EMIL LUDWIG, Die Borgia. Ein Schauspiel. 1907. 286 Seiten. M. 4.—.

EMIL LUDWIG, Der Spiegel von Shalott. Eine Dichtung in drei Akten. 109 Seiten. M. 2.—.

EMIL LUDWIG, Untergang. Drama in fünf Akten. 1904. 178 Seiten. 8°. M. 2.50.

EMIL LUDWIG, Napoleon. Drama in fünf Akten. 1906. 118 Seiten. M. 2.—.

HANS VON MARÉES. Fresken in der Bibliothek der zoologischen Station in Neapel, in Lichtdruck mit 16 Seiten Text und zahlreichen Textabbildungen. Herausgegeben von Dr. Paul Hartwig. Größe der Tafeln 30×40 cm. Es werden 300 Exemplare hergestellt. Preis M. 35.—.

JUL. MAYR, Wilhelm Leibl. Sein Leben und sein Schaffen. 224 Seiten Lexikonformat. 1908. Mit 69 Abbildungen im Text und 30 Tafeln. M. 18.—,
gebunden in Leder mit Japandeckel und Zeichnung von W. Leibl M. 22.—.

Inhalt: Jugendzeit, Akademiezeit, Paris—München, Graßlfing, Berbling, Aibling, Kutterling, Leibls Tod, Leibl und Sperl, Verzeichnis seiner Werke, Leibl als Jäger.

JUL. MAYR, Wilhelm Leibl. 50 numerierte Vorzugsexemplare mit einer Originalradierung von Wilhelm Leibl,
gebunden in Ganzpergament mit Goldprägung M. 40.—.

HENRI MENDELSOHN, Der Heiligenschein in der italienischen Malerei seit Giotto. 23 Seiten mit Abbildungen. M. 2.—.

GEORGE MOORE, Erinnerungen an die Impressionisten. Mitgeteilt von Max Meyerfeld. Mit 10 Abbildungen und Umschlagzeichnung von Ed. Manet. 1907. 61 Seiten. Gebunden M. 3.60. Luxusausgabe 30 numerierte Exemplare auf Bütten M. 10.—.

CHRISTIAN MORGENSTERN, Galgenlieder. Umschlagzeichnung von Karl Walser. Zweite Auflage. 1906. Auf Bütten gedruckt. M. 1.20.

CHRISTIAN MORGENSTERN, Melancholie. Neue Gedichte. 1906. Umschlag von Karl Walser. 84 Seiten. M. 1.60, gebunden M. 2.30.

HANS OSTWALD, Vagabonden. Ging in den Verlag Harmonie, Berlin, über.

DAS PORTRÄT. Herausgegeben von Hugo v. Tschudi. Erscheint zwanglos in Heften mit je 5 Kupfergravüren und illustriertem Text. Jedes Heft, oder zwei zusammen, bilden ein abgeschlossenes Ganzes.

Jedes Heft mit Umschlag von Karl Walser kostet einzeln M. 4.—, im Wege der Subskription M. 3.50.

Inhalt: Heft I/II. Das englische Porträt im 18. Jahrhundert, von Cornelius Gurlitt. 16 Seiten Text mit 10 Textabbildungen und 10 Gravüren nach Gainsborough, Romney, Raeburn, Reynolds, Hoppner, Lawrence.

Heft III: Das bürgerliche Porträt im 19. Jahrhundert in Deutschland von Oskar Bie. 8 Seiten Text mit 5 Abbildungen und 5 Gravüren nach Chodowiecki, Graff, Krüger, Runge, Oldach.

Heft IV: Das Porträt der italienischen Hochrenaissance. Eine Umrißzeichnung von Emil Schaeffer, 6 Seiten Text mit Abbildungen und 5 Gravüren nach Leonardo da Vinci, Sebastiano del Piombo, Raffael, Tizian, Tintoretto.

(Verlag Julius Bard, Bruno Cassirer, Berlin.)

RUDOLF RITTNER, Wiederfinden. Ein Schauspiel in drei Akten. 1901. 147 Seiten. M. 2.—.

GUSTAV SCHIEFLER, Das graphische Werk von Max Liebermann. Gedruckt in 300 numerierten Exemplaren. (Nr. 1—10 auf Bütten.) Mit einer Originalradierung von Max Liebermann, einer Heliographie nach einer Originalradierung und zahlreichen Abbildungen

im Text. Buchschmuck von Max Liebermann. 1907. 75 Seiten, Lexikonformat. Gebunden in Japankarton mit Deckelzeichnung von Max Liebermann M. 20.—, auf Bütten (vergriffen) M. 30.—.

GUSTAV SCHIEFLER, Verzeichnis des graphischen Werks Edvard Munchs bis 1906. Mit Abbildungen nach Werken des Künstlers und zwei Originalradierungen. 400 numerierte Exemplare; davon No. 1—6 auf Japan, 7—30 auf echt Bütten. Buchschmuck von Edv. Munch. M. 20.—, auf Bütten M. 30.—, auf Japan M. 50.—.

MAX SIMON, Die Mathematik des Altertums. (In Vorbereitung.)

MAX SLEVOGT, Ali Baba und die vierzig Räuber. Ein Märchen aus Tausend und eine Nacht. Zeichnungen von Max Slevogt, hergestellt in Lichtdruck, Netzätzung und Strichätzung. 1903. 44 Seiten, 4°. Gebunden M. 10.—.

MAX SLEVOGT, Sindbad der Seefahrer. Ein Märchen aus Tausend und eine Nacht. Mit 35 Originallithographien von Max Slevogt, gebunden in Ganzpergament mit farbiger Lithographie von Max Slevogt. 300 numerierte Exemplare, jedes Exemplar vom Künstler signiert. Preis M. 45.—

MAX SLEVOGT, Schwarze Szenen. Sechs Radierversuche. Erschien in einer Auflage von 50, vom Künstler unterschriebenen Exemplaren, auf Kaiserlichem Japan in Mappe mit Titelradierung. M. 90.—.

WILLY SPEYER, Ödipus. Roman. 1907. 230 Seiten, 8°. M. 3.50, gebunden in Leinwand M. 4.70.

PAUL STERN, Grundprobleme der Philosophie I. Das Problem der Gegebenheit, zugleich eine Kritik des Psychologismus in der heutigen Philosophie. 1903. VIII, 79 Seiten, 8°. M. 1.60.

Inhalt: Einleitung. Erster Teil: Kritik falscher Gegebenheits-Annahmen und ihre Konsequenzen. Zweiter Teil: Das Problem des Aufbaues der Welt und die Mechanistische Philosophie.

HUGO VON TSCHUDI, Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Mit 200 Abbildungen. (In Vorbereitung.)

HUGO VON TSCHUDI, Eduard Manet. Mit einem Holzschnitt von Albert Krüger und 24 Abbildungen. 1902. 47 Seiten, gr. 8°. Kartoniert M. 3.50.

DAS THEATER, Illustrierte Halbmonatsschrift, redigiert von Christian Morgenstern. Mit Abbildungen. I. Jahrgang. 1904. 199 Seiten, 8°. Gebunden M. 3.45.

DAS THEATER, Illustrierte Halbmonatsschrift, redigiert von Christian Morgenstern. Mit Abbildungen. II. Jahrgang. 1905. 131 Seiten, gr. 8°. Gebunden M. 2.50.

EMIL THOMAS, Ältestes, Allerältestes. 3. Auflage. 1904. III, 194 Seiten, 8°. M. 2.50.

Inhalt: Rudolf Dressel. Karl Siechen. Rudolf Haase. Die Berliner Posse. Original und Kopie. Das Chantant oder „Singspielhalle". Öffentliche Musikdarbietungen. Dialekt-Schauspiele.

GRAF LEO TOLSTOI, Drei Legenden. Einzige autorisierte Übersetzung aus dem Manuskript von Aug. Scholz. 2.—6. Aufl. 1904. 43 Seiten mit Bildnis, 8°. M. 0.80.

Inhalt: Vorwort. König Assarhaddon. Arbeit, Tod und Krankheit. Drei Fragen.

GRAF LEO TOLSTOI, Früchte der Bildung. Schauspiel in 4 Aufzügen. Deutsch von August Scholz. 153 Seiten, 8°. M. 1.20.

WILHELM TRÜBNER, Gesammelte Aufsätze.

Inhalt: Selbstbiographie. Kunstverständnis von heute. — Verwirrung der Kunstbegriffe. — Das Heidelberger Schloß. — Warum auch in Kunstfragen Fachleute kompetent sind. — Wohin kommen die vielen Bilder. — Erkennt man das künstlerische Talent schon in der Jugend? — Rundfragen. (Im Druck.)

HENRY VAN DE VELDE, Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe. Neue Ausgabe. VI, 148 Seiten, 8°. Kartoniert M. 4.—.

JAN VETH, Streifzüge eines holländischen Malers in Deutschland. 1904. 8°. VII, 149 Seiten mit Tafeln. M. 4.50, geb. M. 5.50.

Inhalt: Pro arte. Rheinreise. Eine deutsche Madonna. Adolf von Menzel. Max Liebermann. Arnold Böcklin. Jozeph Israels. Odilon Redons lithographische Serien. Die alten Holländer im Städelschen Institut. Karneval in Augsburg. Aelbert Cuyp.

ROBERT VISCHER, Peter Paul Rubens. Ein Büchlein für unzünftige Kunstfreunde. 1904. 8°. VII, 142 Seiten, mit 1 Bildnis. Kartoniert M. 4.20.

Inhalt: Ein Bild seines Charakters, seines Lebens, Lernens und Schaffens. Sein Gesicht, sein Vater, ein Selbstbildnis des jungen Rubens. Rubens und Giulio Romanos, seine Studien und Reflexionen. Rubens über die heroische Schönheit der Alten, Rubens und Caravaggio, Rubens und die Bolognesen. Rubens in seiner Werkstatt, Rubens und Isabella Brant, Rubens ein Hauptbegründer des Barockstils. Sein Kolorismus, Rubens und Adrian Key, Rubens und die antike Plastik. Seine erste Frau, Entwicklungsstufen, seine Riesengemälde und seine Gestaltungskraft. Sein Begräbnis.

ROBERT WALSER, Gedichte. Mit 10 Originalradierungen von Karl Walser. 300 numerierte Exemplare. (In Vorbereitung.)

ROBERT WALSER, Geschwister Tanner. Ein Roman. 2. Aufl. 1907. Mit Deckelzeichnung von Karl Walser. 319 Seiten, 8°. M. 4.50, gebunden M. 6.—, in Ganzleder M. 9.—.

FRANK WEDEKIND, Die Büchse der Pandora. Tragödie in drei Aufzügen. Neu bearbeitet und mit einem Vorwort versehen. 5. und 6. Tausend. [1906.] Deckelzeichnung von Karl Walser. 58, 83 Seiten, 8°. M. 3.—, gebunden M. 4.—, in Pergament gebunden M. 7.—.

DAS WEIB VOM MANNE ERSCHAFFEN, Bekenntnisse einer Frau. Aus dem Norwegischen übersetzt von Tyra Bentsen. 1904. 2. Aufl. III, 136 Seiten, 8°. M. 2.50, gebundeu M. 3.50.

WERNER WEISBACH, *Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance.* Mit 18 Lichtdrucktafeln, darunter 5 Doppeltafeln und 33 Autotypien. Es wurden 250 numerierte Exemplare hergestellt. Elegant kartoniert M. 45.—.

J. MC. NEIL WHISTLER, *Die angenehme Kunst, sich Feinde zu machen.* (In Vorbereitung.)

U. CAROLINA WOERNER, *Vorfrühling.* Drama in fünf Akten. 1906. 212 Seiten, 8°. M. 3.—, gebunden M. 4.—.

U. CAROLINA WOERNER, *Gedichte.* 1906. 102 Seiten, 8°. M. 2.—.

EMILE ZOLA, *Malerei.* Mit einer Einleitung von Herm. Helfrich (Emil Heilbut). Band I der Bibliothek ausgewählter Kunstschriftsteller. 1903. 170 Seiten, mit 1 Bildnis.
Kartoniert M. 3.50.

Inhalt: Mein Salon. Die Jury. Der künstlerische Moment. Manet. Die Realisten des Salons. Niederlagen. Lebewohl eines Kunstkritikers. Edouard Manet.



GEDRUCKT BEI OSCAR BRANDSTETTER IN LEIPZIG